

Franciosi, Charles de
Les lettres harmonieuses

a e i o u v a

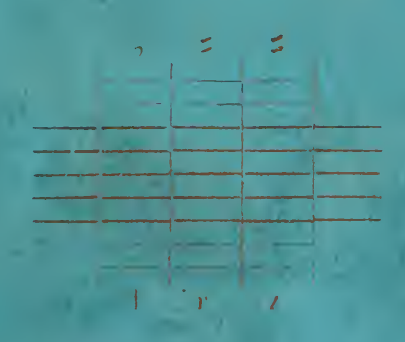
D R M F S L B

LES

LETTRES HARMONIEUSES

PAR

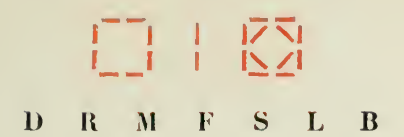
CH. DE FRANCIOSI



Da Re Mi Fo Su La Ba

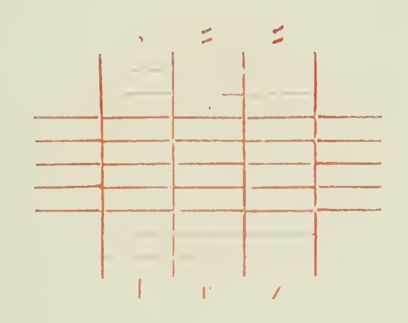
MDCCCLXVII

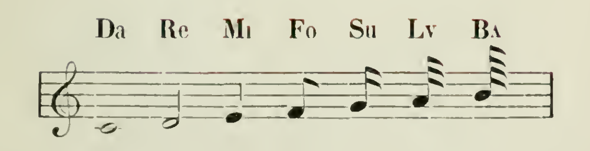
a e i o u v A



LES

LETTRES HARMONIEUSES





M DCCC LXVII

A Monsieur Louis Danel,

Chevalier de la Légion-d'Honneur,
Vice-Président du Conseil d'Administration du Conservatoire Impérial de Lille,
Membre de plusieurs Sociétés savantes,
Auteur de la *Méthode simplifiée pour l'Enseignement populaire de la musique*.

Maître,

Ceci n'est pas une dédicace, c'est une restitution. Je me suis permis d'habiller votre œuvre à ma guise. Puissé-je ne l'avoir point défigurée.

A défaut d'autre mérite, mon travail aura du moins celui de vous prouver que vos leçons ne sont pas tombées tout à fait dans une terre infertile; il servira en outre de témoignage des sentiments profondément dévoués de celui qui se dit

L'un de vos fidèles,

Ch. de FRANCIOSI.

Lille, juin 1867.

PROLOGUE.

C'ÉTAIT une charmante petite fille que Claire Dorval. Elle avait dix ans, des joues roses et si bien remplies que c'était plaisir de les embrasser, comme eût fait un gourmand d'une pomme d'api; elle possédait en outre un cœur d'or et sensible au plus haut point.

Parmi ses amours les plus vifs, il fallait compter des premiers celui qu'elle portait à Paul, son frère cadet de trois ans. Claire était d'une intelligence aussi prompte que Paul était lent à comprendre. La petite fille servait souvent de médiateur entre Mme Dorval et son fils, lorsque l'enfant avait encouru quelque reproche, et si elle ne parvenait pas toujours à lui épargner ces légères punitions nécessaires au jeune âge, du moins elle se faisait alors son ange consolateur.

Or, c'est précisément au milieu de circonstances de ce genre que s'ouvre notre récit.

— Non, vois-tu, ma sœur, disait Paul, jamais je ne pourrai apprendre la musique. Toutes ces mesures m'embrouillent, ça change à chaque instant. Puis, ces dièzes, ces bémols, ces

bécarres volent devant mes yeux comme des mouches, et puis.... et puis....

Et l'enfant s'interrompait pour frapper du pied d'un air mutin et reprenait :

— Non, je ne veux pas apprendre la musique! ça m'em...

— Mon petit Paul, répondait Claire, il faut un peu de patience. Tu commences seulement, comme je le fis moi-même, il y a trois ans, quand j'avais ton âge.... Je ne suis pas bien forte encore, mais enfin, cela va mieux.

— Trois ans! dit Paul. C'est bien long, ça. Ça fait bien des jours.... bien des jours à s'ennuyer.... Non, je ne veux pas.

— Calme-toi, petit frère, je t'en prie. Si maman rentrait et te voyait en cet état, tu serais grondé.... Je ne suis pas même sûre que tu ne le seras pas, car notre professeur était bien fâché contre toi aujourd'hui.

— Eh bien! s'il est fâché, tant mieux. Est-ce qu'il croit que j'y tiens à ses notes, à ses croches, à ses soupirs? Ah! on verra...

— Qu'est-ce que l'on verra donc? interrompit en entrant Mme Dorval

Paul se taisait

— Vous ne voulez pas me répondre?

— Petite mère, dit Claire, ne sois pas sévère pour Paul Il se désespérait de ne pouvoir apprendre la musique.... Mais déjà il reprend courage... Je veux l'aider.... N'est-ce pas, Paul, que nous étudierons ensemble.

Paul boudait de plus belle.

— Je ne crois guère, reprit Mme Dorval. D'ailleurs, il est grand temps de prendre une bonne résolution.... M. Louis, le professeur de Paul, m'est venu trouver ce matin et m'a dit qu'il refusait absolument de continuer à s'occuper de lui.... Comme cela devait m'être agréable! Il s'est plaint de quelque chose de grave, de l'indocilité de son élève.... Paul, vous me faites de la peine.... beaucoup de peine.

Des larmes se pressaient sous les paupières du petit garçon.

— Maman! voulut intercéder Claire.

Mais la mère lui ferma la bouche d'un regard.

Elle souffrait réellement de voir la lenteur d'esprit de son fils, et elle cherchait un moyen de concilier la sévérité et l'indulgence. Elle eût voulu une démarche de Paul, un mot.... rien; l'enfant, les yeux baissés, tournait machinalement ses doigts autour de la boucle de sa ceinture. L'entêtement des natures moins intelligentes le faisait se raidir.

Heureusement, entrait en ce moment un vieillard à l'air souriant et que chacun dans la maison appelait le bon ami. M. Baurel était le parrain de Paul, et il avait toutes sortes de secrets pour adoucir et faire plier ce caractère difficile.

A son entrée, Claire accourut lui présenter son front a baiser.

— Bonjour, ma petite fille, lui dit-il en l'embrassant. Puis tendant la main, à la façon anglaise, à Mme Dorval: Bonjour, chère dame, vous allez toujours bien?

— Grand merci, M. Baurel, nous irions très-bien s'il n'y avait ici pour tout gâter un méchant petit garçon.

— Qui donc ? ce ne peut être Paul ...

— Hélas !

— Qu'a-t il donc fait ?

— Le vilain enfant ne veut plus travailler. il désespère son professeur de musique ; demain ce sera son maître de français qui le congédiera à son tour.

— Quoi ! vraiment, Paul, M. Louis t'a donné ton congé.... Viens donc me raconter cela.

Et le bon vieillard alla vers l'enfant qu'il prit par la main Puis il revint s'asseoir dans un large fauteuil, et plaçant l'enfant entre ses deux genoux :

— D'abord, dis-moi bonjour et embrasse-moi.

L'enfant ne bougeait pas.

— Ah ! c'est moi qui dois céder, alors

Et il donna à Paul deux baisers pleins d'effusion. La mère regardait d'un air qui semblait dire : Vous me gâtez mon enfant. Mais lui répondait du coin de l'œil, avec une expression de douce malice : Fiez-vous donc à moi.

— Et maintenant, dis-moi ce qui t'arrive.

Paul releva ses grands yeux bleus et prenant une résolution soudaine :

— Ce qui m'arrive, bon ami, c'est que je ne veux plus apprendre la musique, là !

— Mais, on peut vivre sans cela.... Ce n'est pas bien amusant, d'ailleurs, la musique.

— Là, tu vois bien, maman, remarqua Paul avec un ton triomphant.

— Il est vrai, reprit négligemment M. Baurel, qu'il est parfois agréable de déchiffrer une jolie romance, de faire danser ses petites amies au son d'une polka ou d'un quadrille. Mais il y a des gens qui ne chantent pas, sans être muets; qui ne dansent pas, sans être boiteux.

— Ça, c'est bien sûr, bon ami, dit Paul.

— Aussi, mon avis, continua le vieillard en se levant, est qu'on peut parfaitement vivre sans connaître la musique.

Il se dirigeait en parlant vers le piano.

— Ah! ma petite Claire, ceci est le dernier envoi de ton marchand.... Quelle jolie image! fit-il en ouvrant un album. Je suis sûr que la musique en doit être agréable. Veux-tu que nous l'essayions ensemble, ma fille?

— Volontiers, bon ami, répondit Claire; c'est justement la romance que je viens d'apprendre.

— Eh bien! je t'accompagnerai.

La romance était une mélodie simple et d'une poésie un peu rêveuse. Toute musique écrite avec un sentiment vrai doit produire son effet, et le nombre est bien petit de ceux sur lesquels elle est impuissante. La fable nous a représenté Linus et Apollon charmant par leurs accords les bêtes sauvages elles-mêmes; Amphion animant des corps insensibles, les

pierres des murs de Thebes, aux sons de sa lyre. L'exagération permise aux poëtes n'est que le developpement hors des limites naturelles d'une vérité primordiale.

La mélodie que chantait Claire, une sorte d'écho de Schubert, alla faire vibrer dans l'âme de Paul une corde demeurée muette jusque-là, et insensiblement l'enfant se rapprocha du piano.

Lorsque la romance fut terminée, M. Baurel se retournant vers son filleul dont il avait suivi le petit manége :

— Bah ! après tout, c'est gentil la musique.

— Oui, fit l'enfant sans remarquer les contradictions par lesquelles on le faisait passer; oui.... quand on sait, ajouta t-il avec un soupir.

— Et tu voudrais bien savoir ?

— Dam!... je crois que oui. Mais....

— Quoi donc ?

Paul se taisait. Claire intervint :

— Petit frère voudrait savoir, mais il y a pour l'embrouiller les mesures de toute espèce, les clefs de toute sorte, les croches et les doubles croches, les dièzes et les bémols.

— Paul a bien raison, fit le vieillard.

— Là, vous voyez bien, ajouta Paul, heureux de cet appui inattendu.

— Et voudrais-tu apprendre la musique si nous en retranchions tout ce que vient d'énumérer ta sœur ?

— Oh ! oui, bon ami, répondit vivement le petit garçon

— Marché conclu, tope

L'enfant posa sa petite main dans celle de M. Baurel qui la serra affectueusement.

— Et maintenant, va jouer avec ta sœur; demain, nous commencerons

Lorsque les deux enfants furent sortis, Mme Dorval, avec un coup d'œil reconnaissant, s'adressa au vieillard :

— Que vous êtes toujours bon, dit-elle, et que vous savez bien calmer ces petites tempêtes de mon enfant.... Mais quelle est cette promesse que vous venez de faire à Paul? Supprimer les diverses sortes de mesures, les accidents, les armatures, la notation C'est une révolution, ou bien c'est une plaisanterie.

— A vrai dire, cela a tout l'air d'une plaisanterie.... et cependant rien n'est plus sérieux. Quant à une révolution, non, ce n'en est pas une. J'ai trop vu que les révolutionnaires détruisent et ne savent pas édifier; je me défie de tout ce qui tend à renverser ce qui existe. Seulement, je suis assez de mon siècle pour préférer une route droite, avec un chemin de fer qui abrége le temps, diminue les fatigues, à une série de chemins vicinaux, de routes départementales, avec pataches et diligences. Depuis longtemps, j'ai médité un système spécial de notation qui doit, à mon sens, aplanir les difficultés de la langue musicale, en faciliter grandement l'étude, simplifier la pratique Puis, pour ne rien renverser, lorsque la première partie du chemin est parcourue, en quelques heures, j'initie mon élève à la méthode ordinaire.

— Alors, pourquoi avoir commencé d'une autre façon, puisque vous en revenez à l'ancienne manière?

— J'aurais plus d'une réponse à vous faire; la suite me justifiera, je l'espère, et vous m'en rendrez témoignage. Ma méthode sera suffisante pour les commençants, pour ceux-là aussi qui veulent se livrer à l'étude de la musique dans le but d'une application restreinte à l'usage d'amateurs ordinaires; c'est pourquoi je l'appellerai : *Méthode simplifiée pour l'*ENSEIGNEMENT POPULAIRE *de la musique vocale;* elle sera d'un grand secours pour ceux qui auraient l'intention de pousser plus avant leur éducation musicale, pour ceux qui voudraient se faire *conservatoires*.

Et le bon vieillard eut une suprême finesse en prononçant ce dernier mot. Il sortit bientôt, laissant Mme Dorval assez intriguée et curieuse d'assister à cette expérimentation, rassurée d'ailleurs par le bon sens de M. Baurel et son dévoûment à son filleul.

C'est la suite de ces leçons que nous offrons au lecteur dans un récit sommaire; nous avons la conviction que plus d'une mère de famille y trouvera les éléments d'une charmante occupation, et c'est le vœu que nous formons pour une méthode dont les résultats, après en avoir maintes fois vu la pratique, nous ont engagé à écrire ces pages; heureux alors d'avoir contribué pour notre faible part au développement d'un art enchanteur et éminemment propre à moraliser

LES

LETTRES HARMONIEUSES

LES

LETTRES HARMONIEUSES

I

a e i o u v A

Le rhythme. — Les valeurs.

— Ainsi donc, fillot, dit le bon M. Baurel, nous commençons aujourd'hui la musique.

— Sans battre la mesure, sans nommer de notes, sans dièzes ni bémols, bon ami, ajouta Paul.

— Bien entendu.... cependant tu m'avoueras qu'il faut bien remplacer tout cela par quelque chose.

— Ah! fit l'enfant avec une mine qui se rembrunit.

— Oh! mais ce sera fort simple, reprit M. Baurel. D'abord tu vas reconnaître toi-même que la mesure est indispensable. Voyons. Que faut-il pour faire un travail proprement, convenablement?

— Il le faut faire selon les règles.

— Très-bien, en règle, c'est-à-dire en mesure.

2

Un homme qui marcherait tantôt vite, tantôt lentement, marcherait irrégulièrement. Celui, au contraire, dont tous les pas sont égaux, marche régulièrement, en mesure.

— Je comprends, dit Paul, c'est comme le soldat qui part du pied gauche, puis du droit, tellement que j'ai entendu dire à l'exercice : gauche! droite! gauche! droite!

— A merveille! et ta comparaison va nous servir. Supposons un moment que tu abaisses et que tu élèves successivement la main, par un mouvement régulier, en disant : bas! haut! bas! haut! tu fais comme le soldat avec ses pieds; tes : bas! haut! sont le pendant de ses : gauche! droite! Eh bien! en faisant ces deux battements, tu bats la mesure.

— J'aime assez cette mesure-là, dit Paul. Voyons les autres.

— Mais il n'y en a pas d'autres. Toute mesure se battra par une suite de mouvements : bas! haut!

— Quel bonheur!

— C'est simple, n'est-ce pas. Eh bien! nous allons rendre cela plus simple encore. Suppose qu'au lieu de dire : bas! haut! tu prononces une lettre, une voyelle, par exemple, la voyelle o, alors tu dirais à chaque battement : o, o, o, o.

— C'est facile; tiens, vois, bon ami : o o o o.

Et l'enfant se mit à frapper successivement, en

bas et en haut, des battements égaux qu'il nommait o.

Lorsque M. Baurel le vit bien assuré de son fait, il prit de la craie et écrivit sur un tableau noir :

a e i o u v ʌ

— Tiens, dit Paul, voilà les voyelles.

— Et quelque chose de plus.

— Ah! oui, v et puis la même lettre à l'envers ʌ.

— En effet, ces deux signes seront pour nous l'abréviation des diphthongues eu, ou, qui, avec les cinq voyelles, nous représenteront les sept valeurs de durée. D'abord, dis-moi, qu'as-tu remarqué dans la valeur des chiffres en arithmétique?

— Je ne comprends pas la question, bon ami.

— Je m'explique. La valeur d'un chiffre ne dépend-elle pas de la place, ou, si tu aimes mieux, de la colonne dans laquelle il est écrit?

— Sans doute, cette valeur augmente de 10 en 10 à mesure qu'on avance d'une colonne sur la gauche.

— Eh bien! nous allons convenir de quelque chose d'analogue. Rangeons les sept lettres ci-dessus en ligne, puis admettons que les valeurs vont en augmentant du double de colonne en colonne vers la gauche.

— Eh! c'est simple : a vaut 2 e, e vaut 2 i, i 2 o, o 2 u, u 2 v, v 2 ʌ.

— Très-bien raisonné. Écrivons les valeurs au-dessous des lettres en prenant o pour unité :

a	e	i	o	u	v	x
8 unités	4 unités	2 unités	unité	1/2 unité	1/4 unité	1/8 unité

— C'est bien gentil et pas difficile. Exerçons.

— J'allais te le demander. Écris-moi en lettres les valeurs suivantes :

10	12	6	3	5	7	2	8	4	9	11
ai	ea	ie	oouu	eo	eiuu	i	a	ioo	ao	aio

— Autre chose, maintenant. Donne-moi en o les équivalents de :

a	8 o	ou	8	unités.
e	4 o	—	4	—
i	2 o	—	2	—
ae	12 o	—	12	—
ei	6 o	—	6	—
uuia	11 o	—	11	—

— Tout cela est bien compris ; voyons ce que nous ferons de ces valeurs. Nous avons dit : o vaut un battement. Que vaut i ?

— Deux battements.

— Que vaut e ?

— Quatre battements ; a vaut huit battements.

— Et u, que vaudra-t-il ?

— Il vaudra la moitié de o.

— Combien de battements ?

— Puisque o ne vaut qu'un battement, u, la moitié, sera la moitié d'un battement ; v vaudra un quart de battement, ʌ un huitième de battement.

— Parfait ; alors j'écris :

	a	e	i	o	u	v	ʌ
Battements :	8	4	2	1	1/2	1/4	1/8

— Lis cela.

L'enfant répéta les deux lignes simultanément. Il était radieux.

— Voilà toute la mesure ? demanda-t-il.

— Pas tout à fait, fillot ; ce sont les éléments, les connaissances préparatoires de la mesure.

Remarque que dans notre manière de procéder, je ne me sers que de mots et de choses que tu connais, rien de nouveau que l'application.

Si tu avais à construire un cerf-volant, tu formerais d'abord la carcasse en osier, tu découperais le papier à coller dessus, tu ferais les oreilles qui feront contre-poids et la queue qui maintient l'équilibre. Tout cela disposé, tu réunirais les morceaux séparés et tu attacherais la ficelle pour dernière opération.

Nous faisons de même. Nous préparons pièce à

pièce, nous réunirons en un tout plus tard. Pour aujourd'hui, nous n'irons pas plus loin.

— Mais, dit Paul, que puis-je faire avec cela ?

— D'abord, tu peux marcher au pas.

M. Baurel écrivit :

o o I o o I I o o o o I I o uu o uu o o I e

Il poursuivit :

— Prononce ces voyelles, en frappant, comme nous en sommes convenus, un pas, un battement par unité. Partons du pied gauche. Attention ! En avant ! marche !

Paul se mit à arpenter la chambre, prononçant les voyelles écrites par son parrain, marquant les o de chaque pied, laissant deux intervalles pour un I, doublant les u pour un mouvement de pied, enfin prolongeant l'e final par quatre mouvements. Il ne se tenait pas d'aise et c'était plaisir de voir sa satisfaction à avoir si vite compris. M. Baurel avait à dessein supprimé l'a dans son exercice, comme très-facile à rendre ; il avait aussi supprimé les v et les ʌ, comme présentant au contraire une difficulté à cause de la brièveté de durée, ces valeurs étant d'ailleurs peu pratiques de longtemps et se trouvant en fait plus du ressort de la théorie quant à présent.

Mais on se lasse de tout, surtout quand on est enfant. Paul finit par se fatiguer de ses marches et contre-marches.

— Que vais-je faire, maintenant? dit-il à son parrain.

— Tu vas battre du tambour, en observant les mêmes voyelles quant à la durée de tes *ra* et de tes *fla*.

M. Baurel écrivit de nouveau sur le tableau noir, et bientôt l'on entendit retentir la peau d'âne sous les baguettes de Paul.

Pourtant, avant de terminer sa leçon, M. Baurel avait encore une observation à faire.

— Il est donc bien convenu, reprit-il, que o sera notre unité dans les valeurs, c'est-à-dire dans la durée des sons; ı vaudra deux unités, e quatre, u une demi-unité. Eh bien! supposons qu'un son doive être continué, qu'un e, par exemple, soit doublé de longueur

— Alors, dit l'enfant, on écrirait a.

— Fort bien; mais au lieu de le doubler, je suppose que tu veuilles l'allonger seulement de la moitié de sa valeur, que ferais-tu?

— J'écrirais e ı.

— C'est juste, comme valeur; mais alors tu prononcerais successivement e ı; tu aurais bien la durée voulue, mais tu ferais entendre deux sons et il n'en faut qu'un.

— C'est embarrassant, dit Paul, je ne sais pas comment....

— Il y aurait un moyen, tu les réunirais par un petit signe ⌒, un morceau de cercle que l'on nomme liaison.

— J'y suis, reprit l'enfant. Vois : e͡ı, e͡ı.

— A merveille. Mais je vais te donner un autre moyen. Supposons qu'un point placé à la droite d'une voyelle l'augmente de moitié, comment représenterais-tu, avec une seule lettre, six unités?

— Six unités? cela fait un e et un ı, ou un e et la moitié de sa valeur, alors j'écrirais un e .

— Tu m'as bien compris. Comment représenter d'une seule lettre trois unités : un ı et un o.

— Avec un ı .

— C'est cela. Eh bien! maintenant tu sais toutes les valeurs, je vais les écrire et tu me diras le nombre d'unités.

a .	e .	ı .	o .
12 unités.	6 unités.	3 unités.	1 1/2

— Écris-moi donc toutes les valeurs qui peuvent se représenter par une seule lettre, avec ou sans point.

a . a e . e ı . ı o . o u . u

— Je te dispense des dernières. Traduis en unités.

— 12 unités, 8 unités, 6 unités, 4 unités, 3 unités, 2 unités, 1 unité 1/2, 1 unité, 3/4 d'unité, 1/2 unité.

— Tu sais maintenant tout ce qu'il faut pour battre toutes les marches. Attention! Pas ordinaire! En avant!

e e ı ı e e e ı ı ı . o ı ı ı . o ı ı e

Paul essaya, s'y prit mal d'abord, puis mieux, puis très-bien; M. Baurel y mettait une véritable patience.

— Pas accéléré!

ı o ı o ı o ı . ı . ı o ı o ı . ı . ı o ı o ı o ı o ı . ı o ı .

— Nous allons terminer par la retraite, je l'exécuterai quand tu me la battras bien. Attention!

ı uuuu e ı o o ı . o ı ı ı . o ı ı ı o o ı ı e

— Mais, parrain, objecta Paul, pourquoi ne mets-tu pas de points sur les ı; mon maître d'écriture dit que c'est une faute.

— Ton maître d'écriture a raison de te faire pointer les ı; mais j'ai raison dans ma musique de ne pas agir de même. Tu verras plus tard pourquoi.

Paul reconduisait peu après M. Baurel qui marquait la mesure comme un vieux troupier, tandis que Mme Dorval se tournait de côté pour étouffer une certaine envie de rire.

M. Baurel saisit à la dérobée cet accès d'hilarité.

— Riez, ma bonne amie, disait-il en lui-même, riez et attendons la fin.

Le jeu, car vraiment ce système d'éducation en avait tout l'attrait, ravissait Paul. Claire dut écouter la théorie des voyelles ; la jeune fille complaisante, heureuse du bonheur de son frère, se pliait sans hésitation à ses marches et ses contre-marches.

Le soir, le petit garçon possédait à fond la connaissance des valeurs, bien mieux que ne le lui avait appris en plusieurs mois la langue usuelle.

II



Le rhythme. — Le temps. — La mesure.

Paul n'avait pas attendu la venue de M. Baurel pour recommencer ses exercices rhythmiques. A peine l'heure de la récréation avait-elle sonné après le déjeûner qu'il était allé fureter au milieu de ses jouets plus ou moins avariés, et il était descendu au jardin où on l'entendait battre son tambour en criant : Pas ordinaire ! Pas accéléré ! Aux champs ! La charge !

Ce fut au milieu de ce bruit que le retrouva M. Baurel. Le bon vieillard commença par s'assurer que son petit élève se souvenait bien de sa leçon de la veille. Malgré son désir d'éviter les redites, l'ennui des répétitions, il voulait qu'un nouveau pas ne fût point fait que les règles précédentes ne fussent bien gravées dans le souvenir de l'enfant Un quart d'heure consacré à l'examen et à la pratique lui suffit.

— Voyons donc du nouveau, fillot, lui dit-il, et attention ! Je t'ai dit que deux battements égaux correspondent à deux o ou à un I. Ces deux battements réunis forment un temps. L'ensemble des temps compose des mesures. Ainsi un temps, formé de deux battements, peut composer une mesure, ce serait une mesure à un temps. Si nous faisions entrer deux temps dans une mesure, nous aurions une mesure à deux temps.

— Je comprends, dit Paul, trois temps formeraient une mesure à 3 temps ; quatre temps, une mesure à 4 temps; cinq temps....

— Halte ! fit M. Baurel. La mesure n'a jamais plus de quatre temps, jamais moins d'un.

— Alors il n'y a que quatre mesures : mesure à 1 temps, mesure à 2 temps, mesure à 3 temps, mesure à 4 temps. Et voilà tout ?

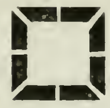
— Voilà tout.... sauf une explication que je te donnerai tout à l'heure. Tu as, parmi tes joujoux, un casse-tête chinois, va le chercher.

L'enfant l'apporta, se demandant comment ce jouet allait lui apprendre la musique. M. Baurel lui réservait bien d'autres étonnements.

— Voyons, lui dit-il, fais-moi un carré avec ces huit morceaux de bois.

— C'est bien simple, dit Paul.

Et il arrangea la figure suivante :



— Combien as-tu de côtés ?

— Quatre.

— De combien de morceaux chacun ?

— Deux.

— Cela fait donc huit morceaux ?

— Oui.

— Suppose que chaque morceau soit un o, qu'auras-tu ?

— 8 o, ou 8 unités.

— C'est-à-dire 4 temps, chacun de 2 unités.

— Tiens, c'est vrai.

— Bon, cette figure est un carré. Comment écrit-on ce mot ?

— C a r r é.

— Quelle est la première lettre ?

— C.

— Eh bien ! C en tête d'un morceau signifiera que nous avons une mesure carrée, composée de 4 temps ayant chacun 2 unités. Nous pouvons encore écrire au moyen du nombre fractionnaire $\frac{4}{4}$. Le chiffre inférieur, dénominateur, indique que la mesure se com-

pose de valeurs égales au quart (4) de a, ou d'ı; le chiffre supérieur, numérateur, indique que pour former la mesure complète il faut prendre 4 de ces valeurs ou 4 ı, mesure à 4 temps.

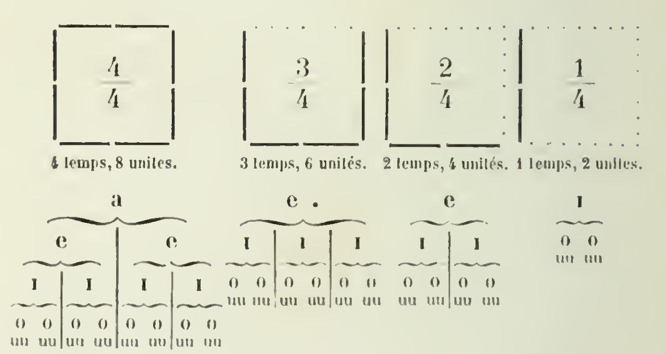
— Je vois bien, dit Paul.

— Alors, que signifie $\frac{3}{4}$?

— Que la mesure se compose de valeurs dont il faut 4 pour un a, ou d'ı, et qu'elle comprend 3 de ces valeurs, ou 3 ı, mesure à 3 temps.

— A merveille; $\frac{2}{4}$, mesure à 2 temps, valant chacun ı; $\frac{1}{4}$, mesure à 1 temps, valant ı ou le quart de a.

— Fais-moi les figures correspondant à ces quatre mesures.



— Ces mesures, comme je te l'ai fait voir déjà, se

composent toutes de temps formés de deux unités. Or, comment dit-on deux?

— On dit deux.

— Je m'explique sans doute mal, puisque tu ne me comprends pas. Quel mot emploie-t-on quand on veut faire répéter un couplet, je suppose?

— On crie : *bis!*

— Tu y es. Ces temps composés de deux fois la même chose, de deux unités, nous les appellerons donc des temps *binaires*.

— Il y a donc d'autres temps? demanda Paul.

— J'attendais ta question. Il y a en effet une autre sorte de temps. Nous disions hier que les temps à battements égaux nous rappelaient la marche des soldats, dont le pas est bien uniforme. Mais, dis-moi, as-tu remarqué comment marche un boiteux?

— Oh! oui, le pauvre Nicaise qui a une jambe plus courte. Il faut voir, bon ami, comme les petits garçons de la rue courent après lui et crient : cinq et trois huit, quatre et trois sept.

— Ils ont tort, assurément, et je suis persuadé que tu ne les imiterais pas. Mais vois, ne fait-il pas comme ceci : *bas... haut, bas. . haut,* en restant plus longtemps sur le premier pas?

— Tiens, c'est vrai.

— Il fait comme si tu battais deux o en bas et un en haut. Vois : o͡o o, o͡o o.

L'enfant répétait le mouvement.

— Maintenant, continua M. Baurel, si tu veux, tu peux remplacer o͡o par la valeur équivalente ɪ, et alors tu aurais un temps composé de 3 unités : ɪ, ou 2 unités, au 1er battement, et o, ou 1 unité, au 2e battement. Comment me représenterais-tu cette valeur avec les pièces de ton casse-tête ?

— Puisque j'ai trois pièces égale , je puis former un triangle. Vois, bon ami.

Et Paul assembla la figure :



— Bien, reprit M. Baurel, cette figure composée de trois côtés renferme trois unités ; comment dit-on trois ?

— Puisque nous avons *bis* pour deux, nous aurons *ter* pour trois.

— Cette fois, tu m'as compris ; nous appellerons un temps renfermant trois unités, temps *ternaire*.

— Cela nous fait donc, dit l'enfant, des temps binaires et des temps ternaires, donc il y a des mesures à temps binaires et des mesures à temps ternaires.

— Précisément.

— Et c'est tout?

— Vraiment, oui. Mais te rappelles-tu combien nous avons eu de sortes de mesures à temps binaires?

— Sans doute, bon ami. Écoute : Un temps binaire, $\frac{1}{4}$; 2 temps binaires, $\frac{2}{4}$; 3 temps binaires, $\frac{3}{4}$; 4 temps binaires, $\frac{4}{4}$, mesure carrée, que l'on désigne aussi par un C.

— Alors, combien aurons-nous de sortes de mesures à temps ternaires?

— Autant que de mesures à temps binaires : à 1 temps, à 2 temps, à 3 temps et à 4 temps.

— Bien répondu. Et comment les désignerons-nous?

— Dame! bon ami, je ne sais pas.

— Cherche bien.

— Ah! tant pis, je ne trouve pas.

— Tu ne sais pas chercher. Ton triangle, ton temps ternaire, est composé de 3 unités. Quelles sont ces unités?

— Ce sont des o.

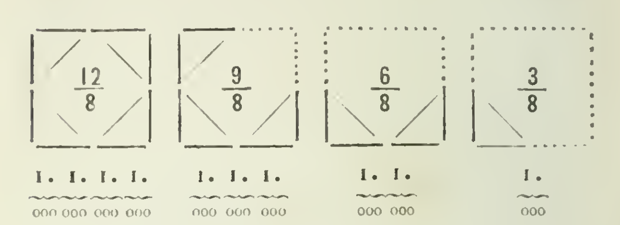
— Combien faut-il d'o pour faire un a.

— Il en faut 8.

— Eh bien! un temps ternaire vaudra $\frac{3}{8}$, ou trois huitièmes d'a, comme nous avons vu qu'un temps binaire vaut $\frac{1}{4}$, ou un quart d'a. Et deux temps ternaires?

— Ils vaudront $\frac{6}{8}$; trois temps ternaires seront $\frac{9}{8}$ et quatre temps ternaires seront $\frac{12}{8}$.

— Parfait. Revenons à nos figures et représente-moi les quatre sortes de mesures à temps ternaires.



— Pour compléter la nomenclature des différentes mesures, je dois encore citer les mesures à temps quaternaires, qui ne sont qu'un développement des mesures à temps binaires ; le temps quaternaire comprend quatre unités, ou 4 o, ou 2 ı, ou 1 e.

Nous conservons les chiffres pour indiquer ces mesures, mais sans fractions, c'est-à-dire que nous n'avons plus un nombre supérieur et un nombre inférieur séparés par une barre, nous avons seulement un chiffre. C nous indique un a ou 4 temps binaires, ₵ nous indique toujours la valeur a, mais coupée par moitié par le nombre des mouvements : c'est donc une mesure à deux temps quaternaires. Nous pourrions la marquer par 2.

De même nous aurions la mesure marquée par 3, qui signifierait ?...

— Trois temps quaternaires ou a., ou a e, ou 3 e, ou 6 ı, ou 12 o.

— Fort bien. Écrivons donc le tableau général :

	MESURES A TEMPS		
	BINAIRES.	TERNAIRES.	QUATERNAIRES.
1 temps	$\frac{1}{4}$ ı oo 2 unités.	$\frac{3}{8}$ ı. ooo 3 unités.	
2 temps	$\frac{2}{4}$ e ı ı oo oo 4 unités.	$\frac{6}{8}$ ı. ı. ooo ooo 6 unités.	2 ou ₵ a e e ı ı ı ı oo oo oo oo 8 unités.
3 temps	$\frac{3}{4}$ e. ı ı ı oo oo oo 6 unités.	$\frac{9}{8}$ ı. ı. ı. ooo ooo ooo 9 unités.	3 a. e e e ı ı ı ı ı ı oo oo oo oo oo oo 12 unités.
4 temps	$\frac{4}{4}$ ou C a e e ı ı ı ı oo oo oo oo 8 unités.	$\frac{12}{8}$ ı. ı. ı. ı. ooo ooo ooo ooo 12 unités.	

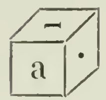
— Maintenant, mon ami Paul, nous savons la moitié de la musique.

— Déjà, en deux leçons. Alors, deux autres encore et ce sera fini.

— Doucement. Ce qui nous reste à faire ne sera pas plus difficile que ce que nous avons fait, mais cela ira moins vite. En attendant, repasse ce que tu as appris, et à demain.

III

Résumé et complément des mesures.



Les notions simples et précises que M. Baurel avait données à son filleul avaient été bien comprises de Paul ; il s'agissait pour le professeur de s'assurer si elles avaient été bien retenues et classées dans un ordre méthodique dans la mémoire de l'enfant. Il essaya donc de lui faire faire un résumé écrit de tout ce qui avait été dit jusque-là.

Paul s'en tira de la manière suivante :

— Pour faire de la musique, il faut marcher en mesure ; la mesure s'obtient en frappant des battements, alternativement en bas et en haut. Les deux battements réunis forment un temps. Si le battement du bas est égal en durée à celui du haut, c'est un temps binaire ; si le battement du bas est double de

celui du haut, c'est un temps ternaire. La valeur d'un battement dans un temps binaire est représentée par un o, deux o valent un I, deux I valent un e, deux e valent un a.

Un o vaut deux u; un u, deux v; un v, deux A.

Un point . placé après une valeur augmente cette valeur de moitié.

Les temps forment des mesures.

Les mesures sont à 1 temps, 2 temps, 3 temps ou 4 temps.

Les mesures à temps binaires se marquent par une fraction dont le chiffre inférieur est un 4 : les mesures à temps ternaires, par une fraction dont le chiffre inférieur est un 8. Le chiffre supérieur sera 1, 2, 3, 4 dans les mesures à temps binaires; 3, 6, 9, 12 dans les mesures à temps ternaires. La lettre C indique aussi la mesure à 4 temps binaires.

Les mesures à temps quaternaires se désignent par un seul chiffre, 2 ou 3; le C barré (𝄵) indique également la mesure à 2 temps quaternaires.

— C'est fort bien, dit M. Baurel ; nous n'ajouterons qu'une petite remarque. Tu m'as dit que un point . augmente de moitié la valeur devant laquelle il se trouve. Que ferait donc un second point?

— Si c'est la même chose, répondit Paul, le second point vaut la moitié du premier, comme le premier valait la moitié de la voyelle placée devant.

— A merveille. Ainsi que vaudraient :

a . .

e . .

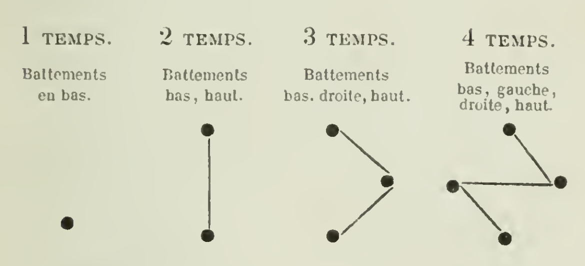
i . .

— Cela vaudrait :

a e i ou 7 temps ou 14 battements.
e i o ou 3 temps 1/2 ou 7 battements.
i o u ou 1 temps 3/4 ou 3 battements 1/2.

— Ma remarque est terminée et je n'ai plus qu'à t'indiquer comment on bat les différentes mesures.

Ordinairement, on bat les mesures par autant de mouvements qu'il y a de temps; ces mouvements s'exécutent en sens divers :



— Essayons.

Et le vieillard et l'enfant battirent successivement les mesures que M. Baurel indiqua. Paul y mettait un feu, une ardeur qui lui faisaient imprimer à tout son corps un mouvement semblable à celui d'un poussah qui oscille à droite et à gauche. Lorsque

M. Baurel l'eut laissé continuer ainsi durant quelques minutes, il s'arrêta.

— Fillot, lui dit-il, te voilà rouge comme une pivoine, tu as chaud.

— Dam! parrain, si tu crois que ça ne réchauffe pas de battre la mesure, c'est comme pendant l'hiver quand on bat la semelle. Et puis j'ai mon épaule droite toute fatiguée.

— Eh bien ! au lieu de te donner autant d'agitation qu'un télégraphe qui frappe l'air de ses grands bras, essaie de battre la mesure avec la main seulement. Là. . le coude au corps, laissant ton bras en repos.

— Oh! ça va mieux, reprit Paul.

— Ça ira mieux encore dans un instant. Cherchons quelque chose de moins compliqué, revenons à notre système de simplification.

— Comment, parrain?

— Décomposons les mesures en temps; frappons, comme nous en sommes convenus, deux mouvements dans chaque temps : bas, haut.

— C'est vrai, bon ami.

— Essayons donc.

Après un moment d'exercice, le professeur continua :

— Nous savons comment on indique les mesures, comment on les bat, est-ce tout?

— Je crois bien que oui.

— Voyons, je suppose que je t'écrive ceci :

ı ı e ı ı ı ı ı ı e uuuu ı e oooo uuuu ı e ı ı e oooooooo e

et que j'ajoute : C'est une mesure à deux temps binaires. Qu'en feras-tu ?

— C'est une mesure à deux temps binaires, dis-tu, parrain ? Que renferme chaque mesure ? Deux ı, ou un e, ou quatre o.

— Eh bien ! supposons que tu veuilles me marquer la séparation des mesures, comment t'y prendrais-tu ?

— Ce n'est pas difficile. Regarde :

| 2/4 | ı ı | e | ı ı | ı ı | ı ı | e | uuuu ı | e | oooo |

| uuuu ı | e | ı ı | e | oooo | oooo | e |

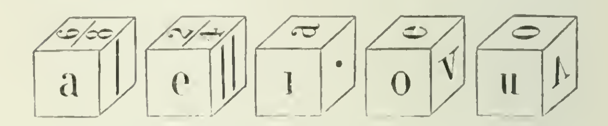
— C'est bien. Tu as trouvé tout seul ce qu'on nomme les barres de mesures, c'est-à-dire les lignes qui servent à séparer les mesures les unes des autres. Mais cette barre devra se doubler au commencement et à la fin de chaque morceau de cette manière : ||

— Je comprends très-bien.

— Maintenant, il s'agit de nous exercer. Voici de petits morceaux de bois pour cela.

M. Baurel ouvrit alors un paquet qui tentait l'œil de Paul depuis le commencement de la leçon. C'était

une quantité de cubes de bois, recouverts de papier, dont les six côtés portaient les signes représentatifs des valeurs, les indications nécessaires pour les mesures. On avait surtout multiplié les signes usuels, diminuant le nombre de ceux dont le besoin est moins fréquent.



— Les drôles de dés! s'écria Paul.

— C'est un jouet de mon invention, dit le parrain, je suis sûr qu'il te plaira. Il va nous servir à composer des rhythmes de toute espèce. Tu n'auras qu'à placer les dés les uns à côté des autres. Essayons. Forme quatre mesures à deux temps binaires avec des e, des i, des o, des u et des points.

Paul chercha un peu et s'écria enfin triomphant :

— Voilà!

‖ $\frac{2}{4}$ | e | i . o | o u u i | i i ‖

— Bien. Exécutons ce que tu as écrit.

— Maintenant, assemble six mesures de trois temps ternaires comme tu voudras.

L'enfant hésita davantage, plaça, déplaça, plaça

encore, et finalement répéta son interjection triomphante :

— Voilà !

‖ 6/8 | I . o o o | I o I o | I . I o | o o o o o o | I . I . | o o o I . ‖

Paul prenait goût au jeu. Aux mesures à deux temps succédèrent celles à trois temps, à quatre temps ; après les mesures à temps binaires venaient celles à temps ternaires, à temps quaternaires. Paul y trouvait un plaisir extrême.

A ce moment, Mme Dorval entrait dans la salle d'études de ses enfants.

— Êtes-vous content de votre élève, maître? dit-elle dans un sourire.

— Je serais injuste de répondre non. Voyons, Paul, qu'as-tu appris jusqu'à présent?

— Le rhythme, les valeurs, les temps, la mesure.

— Oh ! oh ! voilà bien des choses en peu de temps, fit Mme Dorval d'un ton demi-railleur.

— Ce n'est que le prélude, répondit M. Baurel avec un air de bonhomie affectée.

Et s'adressant de nouveau à l'enfant :

— De toute ta science nouvelle, que pourrais-tu faire ?

— Je sais battre le tambour, et demain dimanche

je ferai danser Claire et ses amies au son du tambourin.

— Miséricorde!... cette maison va devenir bruyante comme une caserne. Enfin, prenons-en notre parti. Va donc, mon cher Paul, t'exercer en attendant.

— Auparavant, petite mère, laisse-moi ajouter que j'ai appris autre chose encore.

— Quoi donc? fit M. Baurel un peu étonné.

— A ne plus m'ennuyer à mes leçons de musique et à aimer davantage mon professeur, répondit l'enfant en sautant sur les genoux du vieillard.

Une larme humecta les paupières du parrain et de la mère.

IV

D R M F S L B
1 2 3 4 5 6 7

L'intonation.

Deux nouvelles leçons furent consacrées par M. Baurel à affermir son jeune élève dans les connaissances acquises ; le prudent professeur avait pour maxime que le temps consacré aux exercices d'application, loin d'être un retard pour Paul, devait lui faciliter les études ultérieures.

— Rien n'est fait, disait-il, dans une science quelconque, tant qu'on laisse derrière soi un point non complètement élucidé. Le vrai moyen d'avancer vite, d'avancer sûrement, est de ne faire un pas nouveau qu'après s'être assuré du terrain qu'on a parcouru déjà.

D'ailleurs, la variété des formes que présente le dessin rhythmique, l'ingéniosité du professeur à les faire se succéder, empêchaient l'enfant d'y trouver de l'ennui. M. Baurel ne dédaignait pas, on l'a vu, les

artifices mécaniques : l'esprit des enfants saisit facilement les choses matérielles, il se refuse aux spéculations purement scientifiques.

Bientôt on aborda l'intonation.

— De quoi nous sommes-nous servis, demanda-t-il à Paul, pour représenter nos valeurs?

— De lettres.

— Tu n'as pas trouvé cela trop difficile, trop compliqué?

— Dam! bon ami, il y a longtemps que je connais mon alphabet.

— Maintenant, il s'agit de chanter. Que pourrons-nous employer?

— Oh! mon Dieu! exclama l'enfant, nous revoici aux croches, aux clefs, aux portées. Ça va redevenir ennuyeux.

— Pas tant, pas tant, fillot. Puisque les voyelles nous ont si bien réussi, ne pourrions-nous demander aux consonnes de nous venir en aide?

— Ça vaudrait mieux. Mais comment faire? Je ne sais pas.

— Cherchons donc à nous deux. Si tu n'as pas retenu grand'chose des leçons de M. Louis, du moins connais-tu le nom des notes.

— Oh! pour ça, oui, parrain. Écoute : **Do**, **Re**, **Mi**, **Fa**, **Sol**, **La**, **Si**.

— A merveille. Tu vois que le nom de chacune des notes commence par une consonne; que ces consonnes sont différentes les unes des autres, à part la septième et la cinquième, Si et Sol, commençant par un S. Changeons cette septième, S en B, et ne nommant que les consonnes nous obtiendrons?....

— D R M F S L B.

— Bravo. Toutes les gammes se composent uniformément, en d'autres termes, renferment des éléments semblables disposés d'une même façon. Ajoutons à chacune des consonnes ci-dessus un I pour mesurer notre chant, battons la mesure et nous aurons la gamme :

Di Ri Mi Fi Si Li Bi

L'enfant essaya une gamme, soutenue par le vieillard. A cette première gamme en succéda une seconde un peu plus basse, puis une troisième un peu plus élevée. Paul s'en tirait sans difficulté.

— Tu vois, continua M. Baurel, que nous avons toujours fait une même suite de sons, prenant un point de départ tantôt plus bas, tantôt plus haut.

— Qu'est-ce qu'un son? interrompit Paul.

— Un son est, en musique, ce qui peut être imité par une voix ou par un instrument. Il y a donc deux sortes de musiques : la musique vocale, la musique instrumentale.

— Je comprends bien cela, parrain.

— Les sons résonnent plus haut ou plus bas, de même les gammes diffèrent entre elles par leur degré d'élévation. Nous avons chanté la même chose; toi avec ta voix d'enfant, qui est élevée, tu as fait entendre des sons aigus; j'ai chanté avec ma voix d'homme, j'ai fait entendre des sons graves. Entre les sons aigus et les sons graves, il en est d'autres moins aigus et moins graves, comme ceux de la gamme que chanterait ton cousin le rhétoricien, nous les nommerons sons du médium. Tu pourras en donner de plus aigus encore, nous les nommerons sur-aigus; de même on peut en faire entendre de plus graves. Nous pouvons donc imaginer cinq successions de sons. Comment indiquer ces différences d'élévation ou d'abaissement?

— Je t'en prie, parrain, ne me ramène pas aux clefs et aux portées.

— Eh! qui te parle de cela? Nous sommes convenus d'écrire toutes nos gammes au moyen des sept lettres **D R M F S L B**. Ne sortons pas de nos conventions.

— Alors, je ne vois pas....

— Eh bien! tu vas voir. Si nous convenons que la gamme moyenne, celle du médium, s'écrira simplement avec les lettres **D R M F S L B**, ne pourrions-nous indiquer la gamme aiguë par un point **.** au-

dessus de la consonne, la gamme grave par un point . au-dessous ; la gamme sur-aiguë par deux points . . , la gamme plus grave également par . . ?

— Compris ! s'écria Paul en battant des mains. Regarde.

Et l'enfant traça à la craie sur le tableau noir la ligne suivante :

D̤R̤M̤F̤S̤L̤B̤ ḌṚṂF̣ṢḶḄ DRMFSLB ḊṘṀḞṠL̇Ḃ D̈R̈M̈F̈S̈L̈B̈

— Et comprends-tu maintenant pourquoi je ne mets pas de points sur mes ı ?

— Sans doute, pour qu'on ne prenne pas le point pour l'indication de la gamme aiguë.

— Décidément, tu es très-savant, fit le bon M. Baurel. Tu vas donc me lire très-bien ceci.

Et il écrivit :

D R M D ḄḶḄ D S D R M S L B Ḋ B Ṙ Ṁ Ḋ S M D M Ṣ D

— Ce n'est pas malin, les lettres me disent les notes.

— Rendons la chose plus simple encore, et pour cela, ne lisons plus les consonnes ni les notes.

— Ah ! fit Paul, les yeux tout étonnés, que lirons-nous donc ?

— Nous lirons autre chose. Le rang des notes dans la gamme peut se compter par degrés ; toutes nos gammes s'écrivant par la même formule D R M F S L B,

le premier degré sera toujours D, le second R, le troisième M, le cinquième S, le septième B. Rien ne s'oppose donc à ce que nous appelions les notes par leur rang numérique. Écrivons les sept consonnes et mettons dessous les chiffres qui indiquent leur ordre, nous aurons :

D	R	M	F	S	L	B
1	2	3	4	5	6	7

Procédant de cette façon, nous écrirons les lettres et nous les nommerons par leur chiffre. Essayons.

Le maître et l'élève reprirent la ligne précédemment tracée et lurent :

D R M D B L B D S D R M S L B D B R M D S M D M S D
1 2 3 1 7 6 7 1 5 1 2 3 5 6 7 1 7 2 3 1 5 3 1 3 5 1

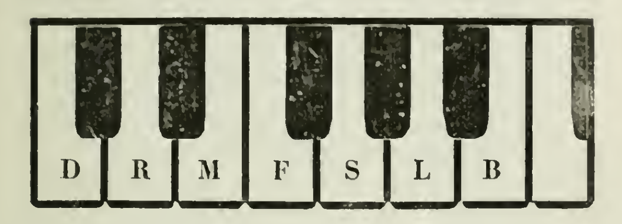
— Très-bien, dit M. Baurel. Exerçons-nous à la lecture.

Et tous deux lurent une page entière que le professeur avait écrite d'avance pour l'application de sa leçon.

— Mais cela ne suffit pas, continua-t-il ; nous avons appelé des chiffres, nous n'avons pas donné de sons. Nous aurons donc à ajouter quelque chose à ce que nous avons fait, il faudra nous occuper de l'intonation. Demandons un soutien au piano.

— Hum ! le vilain instrument ! interjeta Paul. Je croyais en avoir fini avec lui.

— Il ne faut pas, fillot, dire un vilain instrument! Tout dépend de la manière de s'en servir. En attendant que tu le trouves charmant, tu vas le proclamer utile, commode et très-facile. D'abord, considère un peu cette portion de clavier de piano :



Cet assemblage de morceaux blancs et de morceaux noirs, de l'ivoire et de l'ébène, se nomme des touches. En les frappant successivement, on met en jeu un mécanisme qui va faire résonner des cordes, lesquelles produisent des sons. Tiens, voici la gamme.

M. Baurel exécuta la gamme du médium.

Paul la répéta après lui.

Puis tous deux la recommencèrent en nommant les chiffres des notes.

V

D M S Ḋ S M D Ṣ D
1 3 5 1 5 3 1 5 1

Les intervalles.

— Nous avons vu hier, fillot, que la gamme pour nous s'écrira D R M F S L B et se lira 1 2 3 4 5 6 7. Mais le chant ne suit pas toujours ce même ordre, on ne va pas sans cesse d'une même note à une autre même note ; en d'autres termes, après D nous pouvons avoir M, ou F, ou S, etc. La distance qui sépare les sons se nomme intervalle. De la grandeur exacte de cet intervalle résulte la justesse dans l'exécution. Nous avons donc à apprendre la dimension de ces intervalles. La connaissance de cette partie de la musique est la science de l'intonation.

— Ça me paraît bien difficile, parrain.

— Mais non. Chantons la gamme en suivant sur le clavier du piano :

D R M F S L B Ḋ
1 2 3 4 5 6 7 1

Tu remarques qu'entre 1 et 2, entre 2 et 3, entre 4 et 5, entre 5 et 6, entre 6 et 7, il y a une touche noire, tandis qu'entre 3 et 4 et entre 7 et 1 il n'y en a pas. C'est qu'en effet, entre les premières notes il y a un intervalle d'un ton, et entre les dernières il n'y a qu'un intervalle d'un demi-ton. En effet, toute gamme se compose de cinq tons et de deux demi-tons, ceux-ci placés de la 3e à la 4e note, et de la 7e à la 8e, octave.

— Tant que vous parlerez de gamme majeure, interrompit à mi-voix Mme Dorval qui assistait à la leçon ce jour-là. Mais si nous parlons de gamme mineure....

— Chut! chut! répondit du même ton M. Baurel, je professe à ma manière. Nous verrons plus tard.

Et se retournant vers Paul :

— Dis-moi donc la suite des tons et demi-tons dans la gamme.

— C'est facile, répliqua Paul. De 1 à 2 un ton, de 2 à 3 un ton, de 3 à 4 un demi-ton, de 4 à 5 un ton, de 5 à 6 un ton, de 6 à 7 un ton, de 7 à 1, octave, un demi-ton.

— Parfait. Donc, à quelque point de départ que je commence ma gamme, l'intervalle qui séparera deux notes, D et M, par exemple, sera toujours le même. C'est pourquoi j'ai nommé les notes, non par les consonnes, mais par le chiffre correspondant à l'ordre numérique des consonnes.

Lorsque les sons se suivent dans l'ordre numérique ascendant ou descendant, ils sont par degrés conjoints; dans le cas contraire, ils sont par degrés disjoints.

L'intervalle de degrés conjoints ou de 2 degrés se nomme intervalle de seconde : **D R R M M F F S.**

L'intervalle de :

3 degrés se nomme	tierce. . . .	**D M**	**M S**	**R F**
4 —	quarte . . .	**D F**	**M L**	**R S**
5 —	quinte . . .	**D S**	**M B**	**R L**
6 —	sixte. . . .	**D L**	**M Ḋ**	**R B**
7 —	septième . .	**D B**	**M Ṙ**	**R Ḋ**
8 —	huitième . .	**D Ḋ**	**M Ṁ**	**R Ṙ**
9 —	neuvième. .	**D Ṙ**	**M Ḟ**	**R Ṁ**
10 —	dixième . .	**D Ṁ**	**M Ṡ**	**R Ḟ**

etc. La huitième se nomme aussi octave.

Pour accoutumer ton oreille et ta voix, nous allons donc nous exercer à trouver et à rendre exactement ces intervalles divers en commençant par les plus simples. Nous aurons d'abord les intervalles de seconde :

D R R M M F F S S L L B B Ḋ

Ḋ B B L L S S F F M M R R D

Le professeur et l'élève répétèrent ces exercices

trois à quatre fois et les abandonnèrent pour passer à des intervalles plus difficiles.

— Donne-moi la tierce de D, demanda M. Baurel.

— M, répondit Paul.

— Et la tierce de M.

— S.

— Frappe D sur le piano, maintiens le son et frappe M, maintiens les deux sons et frappe S.

— Je connais cela, repartit l'enfant, c'est l'accord parfait.

— De quoi se compose-t-il ?

— 1 3 5.

— On le compléterait en ajoutant Ḋ. Nous nous bornerons aujourd'hui à ces exercices pour les reprendre en complétant notre langue des sons.

— Il y aura quelque chose encore à apprendre. C'est tout aussi long que la musique de M. Louis.... Il est vrai que c'est plus facile.

— C'est toujours cela. Il reste cependant quelque chose à faire. Tu connais les valeurs ou durées des sons, puis tu as appris les degrés d'acuité ou de gravité, tu as connu séparément le rythme et l'intonation. Tu as maintenant à réunir ces deux éléments de la parole musicale.

— Je comprends, comme on réunit les voyelles et les consonnes pour former les syllabes.

— Précisément, nous aurons à réunir les consonnes et les voyelles. Va jouer, maintenant.

L'intelligence de Paul s'était bien réellement éveillée grâce à la méthode rationnelle de M. Baurel, qui, sans surcharger la mémoire de l'enfant de termes et de mots nouveaux, de signes variables à l'infini, non pas tant dans leurs formes que dans leurs dénominations qui dépendent d'un changement de clef, se servait des éléments les plus simples, les plus connus de l'enfant, les lettres de l'alphabet.

— Ce qui rebute l'élève, disait-il à Mme Dorval, c'est de voir sans cesse le vague, la confusion s'introduire dans les notions qui lui sont transmises. A la rigueur, il n'est pas difficile, il n'est pas long de retenir qu'un bouton noir placé sur telle ligne se nommera *do* ou *sol;* mais ce qui désespère le commençant, c'est de voir que ce *sol* devient successivement un *la*, un *si*, un *ut*, un *re*, un *mi*, un *fa*, toutes les notes de la gamme par un changement de clef. Voyez l'effrayante quantité de gammes à faire entrer dans sa tête : Deux gammes naturelles, quatorze gammes diézées, quatorze gammes bémolisées, soit trente gammes qui se peuvent écrire chacune à sept positions; total : deux cent dix gammes où les relations des sons changent en raison d'accident.... En vérité, on croirait voir une feuille de l'alphabet chinois.

L'enfant est paresseux, ayez l'air de vouloir servir

les intérêts de sa paresse, il vous paiera en confiance et en gratitude. Supprimez tout bagage encombrant, il marchera plus léger Après avoir fait disparaître les clefs, les portées, donnez-lui les noms mêmes des notes de façon à ce qu'il ne puisse se tromper. Que la consonne lui dise clairement : Ceci est un *do,* ceci un *sol,* cela un *mi.* Ne vous préoccupez pas de cette facilité donnée à l'élève et que vous pourriez considérer comme extrême. Lorsque l'on apprend à écrire aux enfants, ne leur donne-t-on pas d'abord des alphabets gris où ils n'ont qu'à repasser à l'encre noire. Puis on réduit le plein gris à une ligne pointillée ; enfin, quand la main s'est habituée à faire les jambages, à arrondir les boucles, on abandonne l'enfant à ses propres forces.

Ainsi faisons-nous ; nous ne montrons à l'enfant que des signes connus de lui, des lettres qui lui rappellent des noms ; plus tard, la consonne ne servira plus que d'une indication en cas de besoin, de même que la rampe de l'escalier nous présente un appui lors d'un faux pas, encore bien que nous n'en fassions pas un usage habituel. Puis cette ressource même sera enlevée, mais remplacée par un guide que l'expérience nous aura montré aussi sûr, grâce à la science acquise, et mon élève rentrera en plein dans la méthode ordinaire.

Car, je le répète, je ne suis point un révolutionnaire, je ne prétends à être qu'un vulgarisateur. Il

est sage de profiter des biens acquis, il n'est pas prudent de tout vouloir renverser pour édifier à nouveau.

Ayant conservé un souvenir précis de la méthode usuelle, en conservant les consonnes initiales des noms des notes, pourquoi à l'appellation ai-je fait usage de numéros ?

Je vous en ai donné une raison en remarquant que toutes les gammes ont une contexture semblable, il est incontestable que le premier degré occupera toujours le N° 1, et sera toujours à une même distance du second degré qui sera toujours le N° 2, à une distance déterminée du troisième degré qui sera le N° 3, et ainsi de suite. Nommer une note par le chiffre de son ordre numérique est de la plus stricte logique.

En second lieu, et il faut bien s'attendre aux objections, même quand on veut apporter un bienfait aux gens, voici ce que j'ai prévu qu'on me dirait :

« Vous avez raison quand vous dites : Toutes les gammes ont une contexture semblable, et la gamme d'*ut* est identique dans sa composition à la gamme de *sol*. Mais si vous dites à votre élève : « Mon enfant,
» au lieu de prononcer *sol* dans cette seconde gamme
» et de dire : *sol, la, si, do, re, mi, fa dièze, sol,*
» vous prononcerez *do, re, mi, fa, sol, la, si, do,*
» seulement vous donnerez à votre *do* le son du *sol,*
» vous le hausserez d'une quinte, » vous aurez tout

simplement faussé l'oreille de votre élève, vous lui aurez fait perdre le son absolu du *sol* qui est déterminé par des observations mathématiques; et le jour où il entrera dans une salle de concert, il sera incapable de déterminer la tonalité d'un morceau. »

— En effet, dit Mme Dorval, tout musicien vous parlera ainsi.

— Je vous rappelle en premier lieu que ma méthode n'a pour but que de simplifier les études premières, je remettrai mon élève aussitôt que possible aux mains des professeurs ordinaires. Mais pour vous donner une réponse directe, je dirai : L'objection tombe devant mon appellation numérique. 1 ne signifie pas absolument *do*, pas plus que 3 *mi*; 1 signifie premier degré et 3 troisième degré, en d'autres termes, tonique et médiante d'une gamme quelconque.

— Bien sur ce point. Mais pourquoi ne m'avez-vous pas répondu lorsque, durant la leçon de Paul, j'ai fait une observation à propos de la gamme mineure.

— Parce que je veux élaguer tout ce qui, étant du domaine de la science, ne serait qu'un embarras inutile quant à présent pour mon élève. En pratique, qu'est-ce qu'une gamme mineure? C'est une gamme où la première tierce comprend le demi-ton placé du 2e au 3e degré. Supposons que ce soit la gamme

de *la* mineur, relative d'*ut* majeur; en montant j'aurai :

la si do re mi fa sol dièze la

et en descendant :

la sol fa mi re do si la.

Un dièze a paru dans la gamme ascendante, aucun accident n'est intervenu dans la marche descendante. Eh bien! mon élève en sera quitte, ayant appris dièzes et bémols, pour m'exécuter la gamme ordinaire en diézant le *sol* la première fois. Il aura ailleurs conservé les intervalles qui lui ont été enseignés. Et quand il rencontrera dièze ou bémol, il saura ce qu'il aura à faire.

Pour me résumer, ma chère amie, mon système a la prétention de ne rien innover, de réaliser seulement une formule unique pour la gamme, une monogammie, écrite dans une langue facile à lire, pas plus étrange que la langue usuelle quant aux valeurs, se traduisant logiquement par l'indication du degré de chaque son, excessivement simple comme dictée, disant en un mot très-bref tout ce qui concourt à former une note : valeur et intonation, comme je vous l'ai dit; altération, s'il y a lieu, ainsi que je le dirai bientôt.

— Je n'ai plus qu'une question à vous faire, cher Monsieur. Réduisant à une seule toutes les manières de battre la mesure, pourquoi avez-vous divisé le temps en deux battements?

— Il est clair que pour battre en bas il faut avoir relevé la main en haut, ce sont deux mouvements qui se complètent. D'un autre côté, les chefs de musique ne partagent-ils pas, en cas de difficultés, les temps et les mesures qu'ils décomposent. Vous même, au besoin, ne battez-vous pas les trois croches du temps ternaire ?

Ma méthode de diviser le temps en deux battements me procure une précieuse facilité de réaliser les syncopes. Donnez à un élève ordinaire, eût-il deux et trois ans de solfége, donnez-lui des syncopes à exécuter, un morceau en contre-temps, et vous verrez quelles difficultés. Pour mon adepte, rien de plus simple. Le mouvement du haut indique précisément la moitié du temps, le moment où doit être attaquée la note.

— Décidément, vous êtes inattaquable.... Et vous continuerez de l'être ?

— Répondre oui paraîtrait de la présomption, vous jugerez vous-même. En attendant, et en tout état de choses, croyez-moi toujours le parrain le plus dévoué à son filleul.

VI

‖ $\frac{4}{4}$ | Da | *e* De | Ri Mo Fo *ı* Su Lu Bu Du | Ḋi *ı e* ‖

Les silences.

— Paul, fit M. Baurel en entrant, je t'ai apporté deux pantins superbes, un chinois et une chinoise qui feront des sauts et battront des entrechats à mourir de rire.

— Voyons vite, dit Paul.

— Oh! oh! tu es bien pressé. Je ne te ferai pas languir, voilà!

Et M. Baurel jeta sur la table une douzaine de pièces de carton revêtues de papiers coloriés; c'étaient les bras, les jambes, les têtes des pantins en question.

— Tu appelles cela des pantins, parrain. Moi je dis : Ce sont des membres de pantins, mais des pantins, jamais!

— Jamais! tu vas loin; tu devais dire : pas encore. Que faut-il pour faire des corps de tous ces membres?

— Il faut les réunir. Tiens, regarde, comme ceci.

L'enfant se mettait en demeure de confectionner les jouets nouveaux. Son parrain l'arrêta.

— Tu t'en occuperas à l'heure de la récréation. Maintenant il s'agit de notre musique.

— Ça, c'est vrai, bon ami; mais pourquoi alors m'as-tu apporté ces pantins?

— Tu vois déjà que j'ai eu une intention, c'est quelque chose. Cherche et devine tout-à-fait.

— Ah! j'y suis. Comme pour faire un pantin, il faut assembler les membres, pour apprendre la musique il faut réunir ce que nous avons appris jusqu'à présent.

— A la bonne heure. Assemblons donc.

Nous avons établi les formules suivantes :

Valeurs. . . .	a	e	i	o	u	eu	ou
Intonations. .	D	R	M	F	S	L	B

Aux intonations — aux consonnes, joignons les durées — les voyelles, et nous obtiendrons ainsi des syllabes de deux lettres :

Da De Di Do Du Deu Dou
Ra Re Ri Ro
Ma Me Mi Mo, etc.

Or, tu connais les valeurs depuis longtemps, donc Da marque?...

— 1, 8 unités — quatre temps.

— Re?...

— 2, 4 unités — deux temps.

— Mo?...

— 3, 1 unité — un demi-temps ou un battement.

— Très-bien. Nous pouvons maintenant chanter tous les intervalles en les rhythmant. Voici d'abord un tableau qui les renferme tous, grâce à quelques combinaisons et en convenant à l'avance de valeurs déterminées :

D R	D M	D F	D S	D L	D B	D Ḋ	D Ṙ	D Ṁ
R M	R F	R S	R L	R B	R Ḋ	R Ṙ	R Ṁ	R Ṙ
M F	M S	M L	M B	M Ḋ	M Ṙ	M Ṁ	M Ṙ	M Ḋ
F S	F L	F B	F Ḋ	F Ṙ	F Ṁ	F Ṙ	F Ḋ	F B
S L	S B	S Ḋ	S Ṙ	S Ṁ	S Ṙ	S Ḋ	S B	S L
L B	L Ḋ	L Ṙ	L Ṁ	L Ṙ	L Ḋ	L B	L L	L S
B Ḋ	B Ṙ	B Ṁ	B Ṙ	B Ḋ	B B	B L	B S	B F
Ḋ Ṙ	Ḋ Ṁ	Ḋ Ṙ	Ḋ Ḋ	Ḋ B	Ḋ L	Ḋ S	Ḋ F	Ḋ M
Ṙ Ṁ	Ṙ Ṙ	Ṙ Ḋ	Ṙ B	Ṙ L	Ṙ S	Ṙ F	Ṙ M	Ṙ R
Ṁ Ṙ	Ṁ Ḋ	Ṁ B	Ṁ L	Ṁ S	Ṁ F	Ṁ M	Ṁ R	Ṁ D

Paul lut d'abord avec des ı la première colonne verticale, ce qui lui donna les secondes; puis recommença cette même colonne avec des o à chacune des lettres, ce qui lui donna des secondes d'un mouvement plus rapide; puis la seconde colonne

lui fournit les tierces avec des **i**; avec des o, la troisième colonne fournit les quartes; enfin il réunit les trois premières colonnes, la première avec des **i**, les deux autres avec des o, ce qui fournit un nouveau rhythme.

Ce fut tout pour ce jour-là.

Le lendemain on passa aux quintes. Puis vint le tour des sixtes, des septièmes, des octaves. M. Baurel indiquait avec une baguette terminée par une boule les lettres à appeler.

En quelques leçons, Paul nommait imperturbablement les intervalles de toute nature. Parfois l'intonation manquait. Pour la rectifier, le professeur ramenait l'enfant au son normal, soit par les degrés conjoints, soit par les tierces, les octaves, en un mot par la route la plus facile et la plus courte, en même temps que la plus sûre.

Alors, jugeant son élève assez fort, il lui fit composer de petits airs en lui donnant des cubes portant cette fois les consonnes que l'enfant plaça près des voyelles. Il commença par la dictée suivante :

‖ $\frac{2}{4}$ | Di Di | Si Si | Li Li | Se | Fi Fi | Mi Mi |

| Ri Ri | De ‖ Si Si | Fi Fi | Mi Mi | Re | Si Si |

| Fi Fi | Mi Mi | Re ‖ Di Di | Si Si | Li Li | Se |

| Fi Fi | Mi Mi | Ri Ri | De ‖

— Voyons maintenant à marcher plus vite, dit M. Baurel. Allons le double. Que ferons-nous?

Paul ne trouvait pas.

— Que vaut I? demanda le professeur.

— Deux unités.

— Pour marcher deux fois plus vite, que faut-il faire?

— Je ne vois pas, répondit Paul pensif.

— Comment ferais-tu pour parcourir en une minute le chemin qui t'en aurait demandé deux au pas?

— A moins de raccourcir le chemin.... hasarda Paul.

— Ce n'est pas toujours facile d'abréger une route; cependant nous le pouvons en diminuant nos valeurs de moitié.

— Alors, reprit Paul enchanté d'avoir rencontré juste, nos I deviendront des o; nous aurons une mesure $\frac{1}{4}$ au lieu de $\frac{2}{4}$.

— Faisons mieux encore, et au lieu de chanter en temps binaires, transformons notre rhythme en temps ternaires. A quoi arriverons-nous?

— Si nous avons une mesure à un temps ternaire au lieu d'une mesure à deux temps binaires, la première note de chaque mesure deviendra un I et la seconde un o.

— Essayons :

‖ 3/8 | Di Do | Si So | Li Lo | Si

— Ah ! fit Paul, voici une difficulté.... Bon ! j'y suis ; e qui formait deux temps binaires devient I . ou un temps ternaire.

— C'est cela, continuons :

Si . | Fi Fo | Mi Mo | Ri Ro | Di . ‖

— Encore un exercice pour finir. Supposons que tu sois essoufflé et que, reprenant notre premier chant, tu ne puisses donner à chaque son que la moitié de sa valeur, qu'arrivera-t-il ?

— C'est que je me tairai la moitié du temps.

— Tu as trouvé. Écris donc, mesure $\frac{2}{4}$.

— Voilà, parrain.

‖ 2/4 | Do Do | So So | Lo Lo | Si

— Oh ! oh ! voici qui ne me satisfait pas. Quelle sorte de mesure chantons-nous ?

— Le $\frac{2}{4}$ dit une mesure à deux temps binaires.

— Combien cela fait-il d'unités ?

— Quatre dans chaque mesure.

— Combien en as-tu écrit ?

— Deux.

— Eh bien ! et le reste ?

— Mais je me tais pendant la moitié du temps.

— Alors, indique le silence.

— Comment faire ?

— Qu'est-ce qui marque l'intonation ?

— C'est la consonne, la voyelle indique la valeur.

— Si nous supprimons la consonne et que nous conservions la voyelle, que se passera-t-il ?

— Nous ne pourrons rien dire.

— Pendant quelle durée ?

— ..... J'y suis, pendant la durée de la voyelle toute seule.

— C'est cela, et afin de mettre de la régularité dans notre écriture, faisons nos lettres de silence en caractères penchés, ce que l'on appelle italiques. De cette façon : *a e ı o u v a*. Voici pour cet objet des cubes qui n'ont que des caractères de ce genre. Il est bien entendu que le point après un signe de silence aura la même propriété qu'après un signe d'intonation, il en augmentera la valeur de moitié. Essayons.

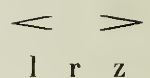
|| $\frac{2}{4}$ | Do *o* Do *o* | So *o* So *o* | Lo *o* Lo *o* | Sı *ı* |

| Fo *o* Fo *o* | Mo *o* Mo *o* | Ro *o* Ro *o* | Dı *ı* ||

Paul ne se sentait pas d'aise ; il semblait avoir inventé la science musicale entière.

M. Baurel triomphait, et son cœur s'emplissait de la joie la plus pure; il voyait se réaliser un de ses rêves caressés, il adoucissait à l'enfance les premiers pas dans une étude dont l'aridité avait au début découragé son filleul comme tant d'autres avaient été découragés avant lui. Une larme perlait, suspendue à ses cils gris, et de son cœur s'élevait un remerciement à Dieu qui lui avait permis d'utiliser les loisirs de ses dernières années au profit de ceux qui commencent la vie.

VII



Altérations. — Expression. — Mouvements.

Paul entra ce jour-là en courant, les joues rouges du sang jeune qu'amènent au visage les jeux de son âge.

— Ouf! parrain, je n'en puis plus. Tiens :

‖ 2/4 | Do *o* Do *o* | So *o* So *o* | Lo *o* Lo *o* | Si *ı* |

— Il paraît que l'air te plaît, répliqua M. Baurel après avoir embrassé l'enfant.

— Il est si joyeux. Voyez donc, je ne suis plus essoufflé.

Et il reprit d'un air mutin :

‖ 3/8 | Di Do | Si So | Li Lo | Si . | Fi Fo | Mi Mo |
| Ri Ro | Di . ‖

— C'est juste. Mais il y a plus d'une façon de chanter un air. Écoute, à mon tour.

M. Baurel reprit le son du D tel que l'avait donné Paul, mais il en modifia deux autres, L et M, en les baissant chacun d'un demi-ton.

— Peuh ! c'est gai comme la complainte que nous chantions Claire et moi quand nous portons sa poupée en terre. C'est drôle, pourtant, on dirait bien le même chant, mais un tout petit peu défiguré.

— Défiguré n'est peut-être pas tout à fait le terme, c'est altéré que tu devrais dire. Cela tient à ce que j'ai introduit des bémols dans ton air.

— Des bémols !... Ah ! oui, des espèces de petits b mal faits, le contraire des dièzes qui ressemblent à ces petits oiseaux que je mets dans mes paysages.

— Des petits oiseaux ! Peste ! tu ne me fais pas l'effet d'être un grand peintre, en ce cas. N'importe. Je t'ai parlé de bémols, tu m'as répondu par des dièzes ; causons donc de dièzes et de bémols.

— Ah ça, parrain, tu m'avais dit que dans ta musique on supprimait tout, et on ne supprime rien ; voilà tout le bataclan d'autrefois de M......

— D'abord, mon enfant, on ne dit pas le bataclan ; ce n'est pas ainsi que parle un petit garçon bien élevé. Et puis, tu dois au moins du respect au professeur qui n'en peut pas, au fond, s'il a eu affaire à une mauvaise tête. Je n'aime pas cela, fillot.

— Pardonne, bon ami, je ne le dirai plus, répondit Paul prêt à pleurer.

— C'est entendu, je te pardonne à cette condition. Revenons à nos altérations. Nous savons qu'il y en a deux, le dièze et le bémol. L'effet du premier est de hausser le son d'un demi-ton; l'effet du second est de baisser le son d'un demi-ton.

— Une même note peut-elle être altérée des deux façons?

— Certainement, *la* peut être diézé ou bémolisé.

— Tiens! tiens! Alors, *la* peut avoir trois sons : *la* bémol, *la* dièze et *la*.... Comment l'appelle-t-on quand il n'y a ni dièze ni bémol?

— On l'appelle naturel.

— Bon. Alors, puisque *la* peut être baissé d'un demi-ton, que *sol* peut être haussé d'un demi-ton, puisque entre *sol* et *la* il n'y a qu'un ton, si chacun fait moitié de la route en sens inverse, ils vont se rencontrer et ils auront le même son, ils ne feront qu'un, ils....

— Halte-là! tu vas plus loin que je ne te le demande, tu frises les hérésies et les hautes difficultés. Mais ce n'est pas moi qui t'expliquerai cela. Il faut laisser à M. Louis quelque chose à t'apprendre. Encore une fois, revenons à nos dièzes et bémols.

Pour être conséquent avec notre système d'abréviation des conditions constitutives d'une note, il

faudra demander à l'alphabet le signe indiquant l'altération. Dans le mot dièze, quel est le son qui frappe surtout l'oreille?

— Dans dièze, c'est la lettre z....

— Et dans bémol?

— Ce sera la lettre l.

— Nous en conclurons que z indiquera une note diézée et l une note bémolisée. Si l'effet de l'altération cesse, que la note revienne à son état naturel, comme les musiciens se servent pour cela d'une figure nommée bécarre, et que dans ce mot le son r frappe spécialement notre oreille, r sera le signe du retour de la note à son état naturel. Ainsi, que signifierait Mol?

— *Mi* bémol, valeur d'une unité.

— Faz?

— *Fa* dièze, valeur de 8 unités.

— Der?

— *Do* naturel, valeur de 4 unités.

— C'est compris, nous n'insisterons point. Apprenons seulement la nomenclature des termes par lesquels on désigne les notes relativement à leurs fonctions dans la gamme.

Le premier degré, la note qui commence le ton, qui est comme la base de la gamme, se nomme tonique.

Le cinquième degré, le plus important après la

tonique, qui domine dans la gamme par son retour fréquent, se nomme dominante.

Le trait d'union, le degré qui est comme le milieu entre la tonique et la dominante, le troisième degré, prend le nom de médiante.

Le septième degré, qui tient l'oreille en suspens, fait pressentir l'arrivée du premier degré ou octave, se nomme sensible.

Au-dessus de la tonique, le second degré s'appelle sus-tonique.

Le quatrième, qui vient immédiatement avant la dominante, s'appelle sous-dominante, et le sixième sus-dominante. En voici le tableau :



1er degré	2e degré	3e degré	4e degré	5e degré	6e degré	7e degré
Tonique	Sus-Tonique	Médiante	Sous-Dominante	Dominante	Sus-Dominante	Sensible

La combinaison de ces diverses notes, avec les valeurs et en les appelant successivement, peut former un chant, c'est ce que l'on désigne sous le nom de mélodie.

Si plusieurs sons se font entendre simultanément en s'accordant, ce que l'on obtient en frappant à la fois plusieurs touches du piano, ou en faisant jouer en même temps plusieurs instruments, on produit ce que l'on nomme harmonie.

Ces combinaisons sont soumises à des règles dont l'ensemble prend le même nom de traité d'harmonie.

Eh bien ! avons-nous trouvé quelque chose de difficile en tout cela ? demanda M. Baurel comme pour conclure. Rien, sans doute, et cependant, à part quelques détails que nous allons te faire connaître rapidement, ou plutôt te rappeler, nous savons tout ce qui est nécessaire à la lecture et à l'écriture. Je ne t'ai encore exercé qu'à la lecture, nous aborderons prochainement la dictée.

Ce dont il me reste à te parler, ce sont des mots ou des signes supplémentaires, en très-petit nombre, et concernant les mouvements ou autres menus détails.

Je t'ai dit que les sons varient par leur degré d'élévation, par leur durée ; ils varient aussi par l'expression. Il faut indiquer ces variations. C'est à la langue italienne que l'on a eu recours ; il y a bien aussi quelques auteurs qui emploient pour cela le français. Je ne blâme pas ceux-ci, mais considérant que les mots italiens sont depuis longtemps d'un usage général, je préférerais les conserver, attendu que je les retrouverai sur toute espèce de musique, en quelque pays qu'elle ait été gravée. Il n'en serait plus

de même, et je ne comprendrais pas si chaque peuple faisait usage de sa langue même pour ces indications. Nous conserverons dans la langue des sons les usages anciens.

Piano ou *P*	faible.
Pianissimo ou *PP PPP*	très-faible.
Forte ou *F*	fort.
Fortissimo ou *FF FFF*	très-fort.
Mezzo-Forte ou *MF*. .	demi-fort.
Mezzo voce ou *sotto voce* .	à mi-voix.
Dolce	doux.
Legato	lié.
Espressivo	avec expression.
Rittardando	en ralentissant
Crescendo ou < . .	en croissant.
Diminuendo ou > . .	en diminuant.
Crescendo, puis *diminuendo*, < > .	réunion des 2 expressions
Appogiando ou ∧ . .	en appuyant.
Staccato	détaché.
Spiccato	piqué.
Morendo	en mourant.

Ces nuances, l'emploi de l'expression, donnent à la musique un charme spécial, en font ressortir les intentions.

Ces indications s'appliquent aux sons.

D'autres sont spéciales au mouvement. Le temps

est un régulateur, mais par lui-même il n'a aucune vitesse absolue. Il peut être battu plus ou moins lentement, c'est ce qui constitue le mouvement.

Le mouvement s'indique au moyen d'un instrument que l'on nomme métronome. Tu peux t'en faire une idée en songeant au balancier du coucou de la cuisine. Tu as vu que c'est une tige en métal qui est traversée d'un morceau de métal également, que l'on remonte ou que l'on descend. On le nomme contre-poids. Plus le contre-poids remonte, plus les mouvements sont rapides ; plus il descend, plus les mouvements sont lents. C'est ainsi que l'on règle la vitesse des roues qui font marcher les aiguilles du coucou. Ce balancier se nomme pendule, d'où on a appelé de ce nom l'horloge elle-même.

Supposons que la tige de métal soit graduée, ou, si tu aimes mieux, partagée en degrés, puis que, au commencement du morceau, on indique par un chiffre à quel point on doit placer le contre-poids et en même temps quelle valeur en unités comprendra un mouvement du pendule, on aura déterminé la vitesse.

En voici quelques exemples :

Métr. 30 = I signifiera qu'il faut placer le contre-poids en face du chiffre 30 et que chaque mouvement vaudra deux unités ou un temps binaire.

A ton tour. Que veut dire : Métr. 44 = I ?

— Placez le contre-poids en face du 44, et chaque mouvement vaudra deux unités ou un temps binaire.

— Métr. 22 = o?

— Placez le contre-poids au 22, et le mouvement vaudra une unité, un demi-temps binaire ou un tiers de temps ternaire.

— Cela suffit. Tu as compris. Voici les mots qui remplacent jusqu'à un certain point l'indication mathématique :

Largo	très-lent.
Lento	lent.
Larghetto . . .	un peu moins lent.
Adagio	encore un peu moins lent.
Andante. . . .	aisé.
Andantino . . .	un peu plus vite qu'*andante*.
Moderato . . .	modéré.
Allegro	gaiement.
Allegretto . . .	diminutif d'*allegro*.
Vivace	vif.
Presto	vite.
Prestissimo. . .	très-vite.
Tempo di marcia .	mouvement de marche.

L'expression que nous avons vu s'appliquer à quelques sons séparés peut s'appliquer au morceau entier ou à une notable portion; on la désigne par les mots :

Grave	grave.
Maestoso . . .	ajestueux.

Sostenuto . . .	soutenu.
Affectuoso . . .	affectueux.
Amoroso . . .	affectueux.
Gracioso . . .	gracieux.
Scherzando . . .	enjoué.
Con brio . . .	avec éclat.
Con fuoco . . .	avec feu.
Agitato	agité.

On peut accentuer ces expressions en se servant des mots suivants que l'on ajoute aux premiers :

Un poco.	un peu.
Molto	beaucoup.
Assai	assez.
Ma non troppo . .	mais pas trop.
Più	plus.

Enfin, il y a quelques autres termes que l'usage t'apprendra et parmi lesquels je te citerai :

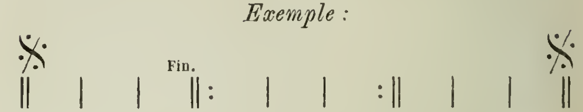
Tempo primo, premier mouvement, lorsque ayant accidentellement pressé ou ralenti, on veut revenir au mouvement primitif;

Ad libitum ou *a piacere,* à volonté, lorsqu'on laisse au goût de l'exécutant le choix du mouvement dans un passage.

Notre leçon s'est allongée et j'ai hâte de la terminer, quelques minutes encore d'attention.

Il arrive qu'une phrase doit être reprise; pour ne point l'écrire deux fois, on emploie un signe de reprise.

Exemple :



Les deux points indiquent que l'on doit recommencer le passage entre les doubles barres, et le signe 𝄋 marque un renvoi au commencement lorsque l'on est arrivé au bout et la reprise du commencement jusqu'aux barres où se trouve le mot fin.

Si tu as bien compris, reprenons notre air d'une précédente leçon; que remarques-tu?

— Que la première phrase, ou les huit premières mesures, est semblable à la dernière, composée de huit mesures pareilles.

— Bien. Et après?

— Que la deuxième phrase, c'est-à-dire de la neuvième à la seizième mesure, est pareille à la troisième, qui se compose de la dix-septième à la vingt-quatrième mesure.

— Que conclure de là?

— Que l'on peut supprimer la troisième phrase et la quatrième en faisant usage des signes de reprise et de renvoi.

— Tu y es. Écris donc à nouveau.

— Voici :

‖ 2/4 | 𝄋 Di Di | Si Si | Li Li | Se | Fi Fi | Mi Mi |

| Ri Ri | De ^Fin.^ ‖: Si Si | Fi Fi | Mi Mi | Re :‖ 𝄋

— A merveille. Le signe 𝄋 pourrait être remplacé ici par les mots : *da capo,* qui signifient : au commencement.

En voilà assez, tu grilles d'aller te reposer en jouant, et moi je sens que ma vieille poitrine se fatigue et demande grâce.

A demain.

VIII

Lecture. — Dictée.

— Parrain, n'est-ce pas que je sais la musique? Claire me dit que non, je lui prétends que oui. Enfin, je me suis bien disputé, va.

« — Tu prononces des 1 2 3 4, mon pauvre Paul, disait-elle, mais tu ne sais pas chanter.

» — Moi, pas chanter, ma pauvre Claire; écoute, voici la retraite.

» — Belle histoire, des I et des O.

» — Tiens, un accord parfait.

» — C'est bien, mon cher ami, mais ce n'est pas grand'chose. Avoue que si tes camarades te demandaient une chanson, ils s'amuseraient peu à tes voyelles et à tes chiffres, à moins de s'en moquer. »

— Elle a peut-être raison, ma sœur. Qu'en dis-tu, parrain?

— Elle a raison maintenant, répondit M. Baurel,

et nous n'aurons pas tort avant une heure. Jusqu'ici, mon cher enfant, je t'ai tenu aux principes sans te donner d'autre exercice qu'une application toute sèche. Récapitulons. Si je te présente un morceau, que feras-tu d'abord ?

— Je nommerai les voyelles qui sont les valeurs.

— Bien, ce sera rhythmer. Et ensuite ?

— J'appellerai les chiffres selon les lettres qui me les représentent. Puis, je réunirai chiffres et valeurs.

— Fort bien. C'est ce que l'on appelle solfier. Et après ?

— C'est tout ce que tu m'as appris, bon ami.

— Et c'est quelque chose, mais Claire n'a pas tort, tout cela n'est pas encore chanter. On ferait rire les gens de cette façon. Es-tu réellement obligé de prononcer les noms des chiffres, et ne pourrais-tu te borner à faire des sons sur une voyelle unique, a par exemple ?

— Il me semble que oui. Je vais essayer.

— C'est cela même, tu viens de vocaliser. Au lieu d'une voyelle qui ne te représente aucun sens, ne pourrais-tu prononcer des paroles ayant une signification ?

— Je ne crois que ce serait plus difficile.

— Nous allons voir.

M. Baurel écrivit :

‖ 3/8 | 1 Di Ro | Mi Fo | Ri Mo | Di Ṡo | Di Ro |
Ap - pre - nons a - vec cons - tan - ce, bien - tôt

| Mi Fo | Ri Mo | Di *o* (Fin.) ‖ 2 Mi Fo | Si Lo | Fi So |
nous sau - rons chan - ter. Il faut de la per - sis -

| Mi Do | Mi Fo | Si Lo | Fi So | Mi *o* (*Da capo.*) ‖
tan - ce et sans ces - se ré - pé - ter.

Paul ne fut pas gêné d'exécuter ces seize mesures. Quand il les eut dites une couple de fois, M. Baurel le laissa chanter seul la première partie et la commença lui-même quand l'enfant arriva à la seconde.

— Tiens! c'est joli, ça, fit Paul.

— Nous avons chanté à deux voix, nous avons exécuté un canon.

— Un canon ! qu'est-ce que cela?

— C'est un air qui se commence tour à tour par des voix différentes et se sert d'accompagnement à lui-même. Celui-ci se chante à deux voix, c'est ce qu'indiquent les chiffres 1 et 2 qui se trouvent au commencement de chaque partie, de telle sorte que le premier chanteur étant arrivé au chiffre 2, le second chanteur commence à son tour au chiffre 1.

Maintenant que tu sais rhythmer, solfier, vocaliser,

chanter, tu es capable d'apprendre seul tout ce que tu voudras, et j'ai terminé ma tâche.

— Comment! tu m'abandonnes! Mais que veux-tu que je fasse? Tiens, voici une jolie romance que chante Claire; je voudrais bien l'apprendre, mais ces croches, ces noires, ces dièzes à la clef et tout le reste, je m'y embrouille, j'aime mieux ta musique.

— Que veux-tu que j'y fasse? Le marchand ne vend pas de ma musique, il n'en a pas.

— C'est bien dommage! j'aurais tant voulu faire une surprise à petite mère.... et puis ça me vengerait des moqueries de Claire.... Enfin, n'en parlons plus.

— Quoi! tu cèdes devant une difficulté! Tu n'es pas un homme! Il y a peut-être un moyen, mais je ne sais pas si tu sauras....

— Comment, si je saurai, parrain! Essaie un peu.

— Allons, tu ne manques plus de confiance. Il s'agit de te faire écrire toi-même en langue des sons.

La petite mine de Paul s'allongea.

— D'abord, fais-moi une gamme, puis l'accord parfait de la même gamme. Voici ton D.

M. Baurel donna à dessein une tonique un peu haute, son élève s'en plaignit.

— Recommençons d'autre façon.

Et lui donnant une tonique un peu basse, il lui fit faire une gamme descendante.

— Ça ne va pas, parrain ; tout à l'heure nous étions au grenier, nous sommes maintenant à la cave.

— Soit, prenons un intermédiaire.

DRMFSLBḊ ḊBLSFMRD || DMSḊ ḊSMD ||

L'enfant répéta plusieurs fois la gamme, afin de s'assurer que son oreille était bien façonnée à la tonalité.

— Comme il est bon, nécessaire même, continua M. Baurel, de convenir du point de départ de la tonique, notre premier degré ou numéro 1, il faut que nous puissions désigner cette tonique, comme son, aussi exactement que nous indiquons le mouvement.

Or, je t'ai dit que les sons des notes avaient été établis à l'aide de calculs mathématiques très-précis. L'un de ces sons a été choisi comme type, ainsi que dans nos mesures de longueur on a établi le mètre comme point de départ, le gramme dans les mesures de pesanteur, etc. Le son type est la sixième note de la gamme, le *la*. Un petit instrument en acier, que l'on nomme diapason, donne en vibrant, lorsqu'on le frappe, le son du *la*.

Tu vois déjà le mécanisme. Nous écrirons en tête du morceau le mot diapason, et à côté la lettre de la note qui devra avoir le même son que le diapason.

Exemple : Diapason L signifiera que la sixième note ou L aura le son du diapason, sera le diapason lui-même. Nous remontons en disant L B Ḋ, et nous avons alors la tonique supérieure de laquelle il sera facile de revenir à la tonique inférieure.

Diapason M signifiera que la 3e note ou M aura le son du diapason. Pour retrouver le 1 ou D, il suffira de descendre de M R D.

Diapason S signifie que le 5e degré sera le son donné par le diapason ; en faisant l'accord S M D nous retrouverons sans peine la tonique.

— Saisi ! interjeta Paul.

Alors M. Baurel, pour premier exercice, lui fit entendre d'abord des intervalles sans égard pour les valeurs ; Paul écrivait la lettre correspondante au son émis et nommait le chiffre en même temps.

Puis il fit la contre-partie, battant des valeurs que l'enfant écrivait en voyelles et nommait également en désignant le nombre d'unités.

Pour troisième exercice, le patient professeur unit les deux difficultés, donnant des sons mesurés. Paul comprit le mécanisme de la dictée et y prenait un réel intérêt, lorsque le vieillard lui dit :

— Je ne veux pas te fatiguer trop en un jour ; nous exercerons plus tard. Aujourd'hui, pour récompense de ton application, je vais te dicter moi-même en lettres la romance objet de tes désirs.

LA CLOCHE DU SOIR.

Métr. 96 = I

Allegretto, ma non troppo. Sotto voce. Simplice.

‖ 2/4 | Di Ro So | Di Ri | Mi . Ro | Si Fi |
L'om-bre des-cend a - vec mys - tè - re

| Mi Fo Mo | Si Fi | Mi Ri | Di ɪ |
dans les val - lons si - len - ci - eux;

| Do Do Ro Mo | Di Ri | Mi . Ro | Si Fi |
A - ve Ma - ri - a sur la ter - re,

| Mo Mo Fo Ro | Si Fi | Mi . Ro | Di . o |
A - ve Ma - ri - a dans les cieux.

| Di Do Ro | Me | Mo Ro Do Ro | Mi Mo o |
Oui voi - ci l'heu - re, ô Vier-ge sain - te,

| Mo Mo Mo Fo | Se | Si Mo Fo | Si . o |
où le monde en - tier te bé - nit,

| So So Lo So | Fez | Fir . So | Fe |
tan - dis que la clo - che qui tin -

rall.
| Mo o Ro Do | Re | Ro Ro So . Ru | De |
te pleure au loin le jour qui fi - nit,

tempo primo.
| Di Ro So | Di Ri | Mi . Ro | Si Fi |
tan - dis que la clo - che qui tin - te

rall. poco à poco.
| Mi Fo Ro . | Si Fi | Mi . Ro | De ‖
pleure au loin le jour qui fi - nit.

Paul, ravi, voulut sur le champ apprendre sa romance, et tout fier de son succès, attendit ensuite avec impatience la venue de sa mère et de sa sœur.

Mme Dorval, lorsqu'elle n'assistait pas à la leçon entière, ne manquait jamais de venir serrer la main de son vieil ami; elle fut surprise des progrès de son fils.

— Claire ne pourrait-elle profiter de vos leçons? demanda-t-elle en reconduisant M. Baurel.

— Paul sera son instituteur, son succès l'a mis en haleine; engagez-le, sans en avoir l'air, à communiquer sa petite science à sa sœur.

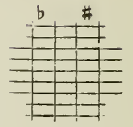
— Quoi, Paul professeur!

— Et pourquoi non? Ce sera la meilleure épreuve de mon enseignement. Claire ne laissera rien passer d'obscur ou d'incompris, et je m'attends à un vrai succès. Puis, demain je changerai mon heure pour que votre fille puisse assister à la leçon de son frère, et je crois qu'elle en tirera profit.

— A demain donc, vénérable ami.

— Pas de vénération, je ne vous demande qu'un retour de cette affection que j'ai pour les vôtres.

IX



Le méloplaste. — Lecture sans notes ni lettres.

— Parrain, je t'amène une recrue! s'écria Paul entrant en tenant la main de sa sœur.

— Eh bien! voici pour ta prime d'engagement, répliqua M. Baurel en embrassant son filleul. Et voilà pour mon nouveau soldat, continua le bon vieillard en donnant à Claire deux gros baisers retentissants.

— Çà, voyons un peu ce que tu sais, ma charmante petite fille.

— Paul m'a appris à substituer les voyelles aux signes de valeur; puis il m'a dit que toutes les gammes s'écriraient de même, qu'on ne conserverait à chaque note que la consonne initiale, que les consonnes s'appelleraient par des chiffres indiquant tonique, médiante, dominante, sensible, etc. Enfin il m'a dit que dièze serait z et l signifierait bémol.

— Bravo ! vous êtes tous deux admirablement prêts pour mes nouveaux exercices, et tu vas voir, fillette, que ton vieil ami peut encore t'apprendre quelque chose. Quelles clefs connais-tu ?

— Les deux clefs de ma musique de piano, clef de *sol* et clef de *fa*.

— Et les clefs d'*ut* ?

— Je les connais de nom.

— Et la transposition ?

— Horriblement difficile.

— Gageons que dans une heure tu connaîtras toutes les clefs possibles et que tu transposeras à merveille.

— C'est dit.

— D'abord, puisque tu viens de parler de clefs, et bien que Paul ait pu savoir ce que c'est, explique-le-moi encore.

— Ce sera facile. Les clefs sont des signes, de trois formes, servant à indiquer la position d'une note :

La clef de *fa* 𝄢 qui se pose sur la 3e ou sur la 4e ligne ;

— d'*ut* ou *do* 𝄡 qui se place sur la 1re, la 2e, la 3e ou la 4e ligne ;

— de *sol* 𝄞 qui se pose sur la 1re ou la 2e ligne.

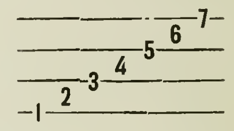
Chaque clef indique la note dont elle porte le nom.

— Très-bien. Il résulte donc de tout cela que, placée sur une même ligne, une seule note peut successivement prendre les six noms des notes ses sœurs.

— Oui, et ce n'est pas commode.

— Tu as rappelé que les noms des notes sont devenus pour nous les sept premiers chiffres de la numération : 1 2 3 4 5 6 7.

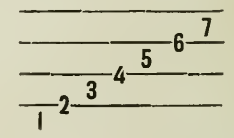
Supposons que nous les écrivions sur des lignes et entre les lignes de la façon suivante :



Que remarques-tu ?

— Que les chiffres impairs dans la même gamme sont placés sur les lignes ; au contraire, les chiffres pairs sont placés entre les lignes.

— Et si nous écrivions :



— Ce serait l'inverse ; les chiffres impairs entre les lignes et les pairs sur les lignes.

— Tu sais tout ce qu'il faut pour transposer.

— Je ne vois pas trop....

— Tu vas le voir. Regarde cette figure :

♭ ♮ ♯

Que te représente-t-elle ?

— Les cinq grosses lignes représentent la portée, les deux supérieures et les deux inférieures sont les additionnelles.

— Bien. Souvenons-nous que les lignes se nomment 1re, 2e, 3e, en allant de bas en haut. Après t'avoir dit à quel endroit je vais placer mon 1 ou D, je vais t'indiquer avec ma baguette les notes à donner. Tant que je resterai dans la colonne verticale surmontée de ce signe ♮ bécarre, tu donneras la note naturelle. Si je passe dans la colonne au-dessus de laquelle est marqué un ♯ dièze, la note sera diézée ou haussée d'un demi-ton ; à gauche, la colonne ♭ ou bémol servira pour les notes bémolisées ou baissées d'un demi-ton. Attention.

M. Baurel mit d'abord le D ou 1 sur la seconde additionnelle inférieure. Claire exécuta l'air indiqué

par les mouvements successifs de la baguette. M. Baurel lui fit reprendre le même air en plaçant cette fois le D sur la seconde ligne. Enfin, à une dernière reprise, le D fut placé entre la première et la seconde ligne.

— Qu'as-tu exécuté, demanda le professeur, trois airs ou un air ?

— Un air, avec des toniques différentes.

— Quelles toniques?

— Si l'on écrivait en clef de *sol*, la première tonique était à sa place, la seconde était à la place du *sol*, la troisième à la place du *fa*.

— Donc, tu as chanté en trois tons : en *ut*, en *sol* et en *fa*.

— C'est juste.

— Et que faut-il pour chanter en *sol*?

— Il faut un dièze, attendu que le *fa* devenant la sensible et devant se trouver à un demi-ton de la nouvelle tonique *sol*, il a fallu hausser le *fa* d'un demi-ton, afin que la composition de la gamme fût exacte.

— C'est parfait. Et quant à notre troisième air, en *fa*, que nécessite-t-il ?

— Il demande un bémol, parce que la gamme ne serait pas juste si on ne baissait pas le *si* qui devient le 4e degré et doit se trouver à un demi-ton de *la*, 3e degré, et à un ton de *ut*, 5e degré.

— Tu vois donc bien que tu sais transposer, puisque tu connais le moyen de tout ramener à une gamme naturelle. Mais nous faisons de la science un peu trop compliquée maintenant pour Paul.

— C'est joliment vrai, parrain. Si nous revenions à ce.... à ce.... Comment appelles-tu cette figure, parrain ?

— Un méloplaste. Revenons-y pour toi et reprenons nos exercices d'intonation.

On se fait une idée de ce que pouvait être cette étude nouvelle, qui conduisait insensiblement le jeune Paul à connaître la position des notes sur la portée. C'était la moitié du chemin à la lecture sur la notation ordinaire.

— J'aurais pu faire arriver mon élève beaucoup plus vite à lire sur la portée, disait M. Baurel à Mme Dorval, mais cela ne me paraissait pas utile, c'était plutôt une surcharge donnée à sa mémoire en temps inopportun. Distribuons la science à petits coups, l'assimilation en sera plus facile.

Quelles sont les difficultés de la langue musicale ? L'appréciation des valeurs et celle des intonations. La première est la moindre, la solution en est dans un peu de mémoire et d'intelligence.

La science des intonations, au contraire, ne s'acquiert que par l'exercice répété et l'habitude qui en résulte. C'est en forgeant que l'on devient forgeron ;

de même aussi c'est en chantant que l'on apprend à chanter, que l'on se forme l'oreille.

Aussi avez-vous pu remarquer qu'une leçon m'a suffi pour apprendre à votre petit garçon ses valeurs; nous ne nous y sommes arrêtés que le temps nécessaire pour m'assurer que la théorie était comprise et retenue; la pratique suivrait forcément.

Mais arrivé à l'intonation, non-seulement j'ai divisé la matière en plusieurs séances, mais j'ai insisté sur les exercices.

Or, que me fallait-il pour ces exercices d'intonation ? Rien autre chose que ma méthode. Que m'importait donc que l'enfant connût ou ne connût pas la lecture des signes usuels ? Le principal était de lui mettre dans l'oreille, dans cette sorte de sixième sens, que j'appellerai le sens ou le sentiment musical, les connaissances indispensables, quelque mode d'enseignement que l'on suive.

Mais je n'ai pas la prétention de faire réimprimer tous les chefs-d'œuvre que nous ont légués les siècles pour traduire, de la langue usuelle dans la langue des sons, les compositions des maîtres. Je m'absorbe au contraire dans l'écriture usuelle à laquelle vous me verrez initier mon élève en peu de temps. Et c'est là que je prouve que je ne suis pas venu détruire ce qui existe, mais simplifier la route qui nous conduit au temple. Plus tard nous sacrifierons dans le rite commun.

Vous avez vu Paul aujourd'hui solfiant dans toutes les clefs, ce qui le faisait chanter dans tous les tons; il appelait les numéros des degrés. Vous le verrez demain solfiant sur les notes de l'écriture usuelle en se servant de l'appellation numérique, la supprimant dans la prononciation pour la conserver dans l'esprit seulement et la remplacer par la vocalisation ou par les paroles.

Enfin, je lui ferai traduire la langue des sons en écriture usuelle, et vice-versâ écrire en langue des sons l'écriture en notes.

X

La notation mixte. — La notation ordinaire. —
Déterminer la tonalité.

— Nous arrivons au terme de mon enseignement, mon cher Paul, commença M. Baurel, et il ne me reste plus qu'à te donner le moyen de lire tout morceau de musique écrit en notation ordinaire et en supprimant la langue des sons dont nous ne conserverons désormais que l'appellation numérique.

Voici d'abord un air que tu vas écrire sous ma dictée :

‖ C | Se Mɪ . Mo | Fe Rɪ *o* Ro | Mɪ Mɪ Sɪ . Mo | Re *e* |

| Se Mɪ . Mo | Fe Rɪ *o* Ro | Mɪ Mɪ Ro Do Ro Mo | De *e* ‖

Écris-le maintenant de façon différente, en séparant les consonnes et les voyelles, mettant les unes au-dessus, les autres au-dessous. Qu'aurons-nous?

Paul écrivit :

C	S M M	F R R	M M S M	R
	e I . o	e I *o* o	I I I . o	e *e*
	S M M	F R R	M M RDRM	D
	e I . o	e I *o* o	I I o o o o	e *e*

— Peux-tu chanter cet air? demanda M. Baurel.

— Ce n'est pas plus malin que de la première façon.

— Essayons donc quelque modification encore. Je vais écrire moi-même.

— Est-ce que tu me crois incapable de le faire? repartit l'enfant.

— Tu as raison, dit le parrain. Je vais t'expliquer ce que tu devras faire. Trace-moi d'abord deux portées.

Paul s'en acquitta facilement.

— Au-dessus de ces portées, écris les consonnes seules comme tu l'as fait précédemment; sur la portée, trace les barres de mesures. Quant aux voyelles, ou valeurs, écris-les sur les lignes ou entre les lignes de la portée, comme nous le figurions sur le méloplaste.

— Je comprends bien, mais où mettrons-nous le D?

— Au fait, je n'y songeais pas. Eh bien! mettons en tête du morceau en langue des sons les mots : Diapason = R. Que devrons-nous en conclure?

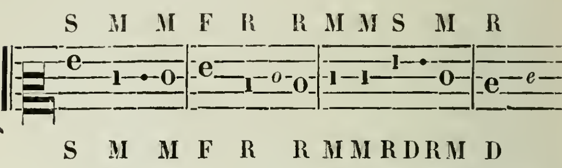
— Que le diapason nous donne le son du R, et

que le D sera immédiatement au-dessous ; ce sera le cinquième degré qui deviendra le premier, la tonique.

— Fort juste. Si nous écrivons avec une clef d'*ut* seconde ligne, où sera le D ?

— Sur la seconde ligne.

— Écrivons donc :



S M M F R R M M R D R M D

— Ce n'est pas plus difficile que cela. A ton tour, Claire. Traduis cet air en notes ordinaires.

— Faut-il conserver la même clef?

— Tu le pourrais, tu écrirais en *ut* naturel ; mais j'aime mieux te voir lire la clef d'*ut* que tu ne connais pas beaucoup et écrire en clef de *sol*, en me conservant la place de la tonique.

— Alors je devrai écrire en *sol*, puisque Paul a dit tout à l'heure que ce serait la tonique.

— Tu complètes à merveille ce qu'il avait commencé. Mais si tu écris en *sol*, que devras-tu faire ?

— Armer la clef d'un dièze.

— Très-bien. Opère.

Claire écrivit :



— C'est cela. Mais nous avons à expliquer, ce que vous avez compris d'avance, les signes dont nous venons de faire usage. Ils sont de deux sortes : les uns s'appliquent aux sons, les autres aux silences.

DÉSIGNATION DES SONS.	FIGURES des sons.	DÉSIGNATION DES SILENCES.	FIGURES des silences.	VALEUR en temps binaires.	FIGURES en langue des sons.
Ronde.	𝅝	Pause. . . .	𝄻	4	a
Blanche	𝅗𝅥	1/2 pause. .	𝄼	2	e
Noire	𝅘𝅥	Soupir. . . .	𝄽	1	I
Croche.	𝅘𝅥𝅮	1/2 soupir. .	𝄾	1/2	o
Double croche. .	𝅘𝅥𝅯	1/4 de soupir	𝄿	1/4	u
Triple croche. .	𝅘𝅥𝅰	1/8 de soupir	𝅀	1/8	V
Quadruple croche	𝅘𝅥𝅱	1/16 de soupir	𝅁	1/16	A

Voilà tout ce que nous devons retenir : quatorze figures, dont sept pour les sons et sept pour les silences, qui ont la valeur de nos cinq voyelles et des deux diphthongues complémentaires.

Maintenant, mes chers enfants, il n'y a plus que des détails que votre professeur vous expliquera à mesure que vous les rencontrerez, quelques signes spéciaux, quelques mots dont nous n'avons pas eu occasion de nous occuper; il ne me reste qu'à vous donner le moyen de déterminer très-sûrement la tonique, en d'autres termes, de reconnaître la tonalité d'un morceau quelconque.

Nous avons dit que les notes peuvent être naturelles, ou diézées, ou bémolisées, pour entrer dans la composition d'une gamme nouvelle. Lorsque l'effet des dièzes ou des bémols doit persister pendant tout le morceau et non pas être simplement accidentel, on écrit ces dièzes ou ces bémols à la clef même, afin de ne pas surcharger l'écriture. Dans ce cas, c'est le changement de la place de la tonique et la nécessité de conserver la contexture normale de la gamme qui amènent la nécessité des dièzes et des bémols.

Si la clef est nue, non armée, c'est-à-dire si elle n'est accompagnée ni de dièzes ni de bémols, c'est elle-même qui indique la place de la tonique. Clef de *sol* donne S ou 5, la tonique est la quinte au-dessous; clef de *fa* le F ou 4, la tonique est la quarte au-dessous; clef d'*ut* le D ou 1, tonique. Pas de difficulté.

Quelle que soit la clef, s'il y a des dièzes, quel qu'en soit le nombre, le dernier est la sensible du ton ; la septième note, le degré immédiatement supérieur, donne le D ou tonique 1.

Si la clef est armée de bémols, le dernier bémol est le 4 de la gamme, la tonique D sera donc la quarte au-dessous.

Quand nous chantons en langue des sons pure, nous nous contentons de baisser ou de hausser la tonique suivant la gamme du ton, il n'y a ni dièzes ni bémols au commencement du morceau, il ne s'en rencontre que d'accidentels qui ont leur effet ainsi que l'indique le z ou le l. Mais si nous chantons en langue des sons sur de la musique écrite en langue ordinaire et avec une clef armée de dièzes ou de bémols, nous pourrons rencontrer des bécarres ♮ ; que ferons-nous alors, Claire?

— La question ne me paraît pas bien difficile, répondit la jeune enfant, du moment où nous réfléchissons à l'effet que produit le bécarre. Placé devant une note qui a été diézée précédemment, il la baisse d'un demi-ton ; placé devant une note bémolisée antérieurement, il la hausse d'un demi-ton. Si je chante en langue des sons, ayant supprimé l'armure de la clef, en changeant la tonalité, il est clair que le bécarre affectant une note diézée me fera l'effet d'un bémol, que le bécarre d'une note bémolisée aura l'effet d'un dièze, puisque dans le premier cas il

s'agit de baisser la note et de la hausser dans le second.

— *E finita la musica,* la musique est finie, comme on dit en Italie. Demain, mes petits enfants, ni deux autres jours, je n'aurai le plaisir de vous voir, je vais m'absenter un peu. Je ne reviendrai donc que la semaine prochaine m'assurer que vous n'avez rien oublié, puis je ramènerai probablement un de mes vieux amis devant lequel nous aurons examen général et ce qui s'en suit.... Tu entends, fillot, et ce qui s'en suit.

Il laissa les deux enfants cherchant le sens de ces mots mystérieux.

CONCLUSION.

La maison de campagne de Mme Dorval avait pris un air de fête, des fleurs ornaient la salle d'études, Claire et son frère avaient fait une toilette plus soignée que celle des jours ordinaires.

Paul sentait bien quelques appréhensions à la perspective de l'examen annoncé.... et aussi pensait-il un peu à.... ce qui s'en suit.

Claire n'avait pas plus que lui trouvé la signification de ces mots. Et puis M. Baurel avait annoncé un visiteur dont il n'avait pas dit le nom. Quel était ce visiteur?

Mme Dorval avait bien l'air d'en savoir plus long que ses enfants, mais elle gardait le secret.

Enfin on entendit un coup de sonnette à la grille, les enfants allaient se précipiter au-devant de l'arrivant; un regard de la mère les retint, le mystère continuait.

Mme Dorval sortit et ne tarda pas à revenir, elle

était accompagnée de M. Baurel seul. Le vieillard lui-même s'était endimanché, il avait mis son frac bleu de roi que recouvrait un léger pardessus noisette; le coiffeur avait bien certainement relevé les boucles de ses cheveux blancs; sa vieille gouvernante avait frotté longuement la pomme d'or de sa canne, on eût dit un soleil. Il tenait sous le bras un paquet non moins mystérieux que le reste.

— Seul! parrain! s'écria Paul.

— Tu le vois, répondit M. Baurel évitant de répondre plus directement. Est ce que cela te contrarie?

— Oui et non. Non, parce que je n'aurai pas si peur de mes juges. Oui, parce qu'au fond je n'aurais pas été fâché de voir comment ça aurait marché, et puis je voulais faire honneur à mon professeur.

— Quand on n'a pas ce que l'on aime,
Il faut aimer ce que l'on a,

dit un vieux proverbe. Contente-toi de nous avoir ta mère et moi pour juges du camp.

En attendant, laisse-moi reposer un peu, et ta mère durant ce temps verra à ce qu'on ne vienne pas nous interrompre quand nous aurons commencé.

Au bout de quelques minutes employées à disposer tableau, craie, cahiers, cubes, etc., M. Baurel dit à haute voix :

— La séance est ouverte.

On entendit à ce moment un léger bruit à la boi-

serie de la porte de la pièce voisine, mais personne n'y parut prendre garde.

— M. Paul Dorval, exposez-nous rapidement l'ensemble de la méthode nommée langue des sons, dit M. Baurel.

Paul rougit, se gratta le front, regarda sa mère, regarda son parrain, regarda sa sœur, finit par s'enhardir et commença le résumé suivant :

La science de la musique, résultat des sons produits par les voix ou par les instruments, se compose de deux principaux points : la connaissance des valeurs, la connaissance des sons.

Les valeurs que l'on nomme ordinairement ronde, blanche, noire, croche, double croche, triple croche, quadruple croche, seront représentées dans la langue des sons par les voyelles **a e i o u** et les diphthongues eu, ou, que l'on écrira **v a**.

Ces voyelles ont des valeurs différentes comme les notes et valent :

a	**e**	**i**	**o**	**u**	**v**	**a**
8 unités	4	2	1	1/2	1/4	1/8

Un point placé à la droite d'une de ces voyelles augmentera la valeur de moitié, un second point augmentera de la moitié du premier ou du quart de la valeur primitive.

Les valeurs forment des temps.

Les temps sont binaires lorsqu'ils se composent de

deux unités; ternaires quand ils en renferment trois; quaternaires lorsqu'ils en comprennent quatre.

Le temps se bat au moyen de deux mouvements de la main : bas, haut. Le battement du bas renferme une unité dans le temps binaire, deux dans le temps ternaire et dans le temps quaterne; celui du haut en renferme une dans le temps binaire et dans le temps ternaire, deux dans le temps quaternaire. Donc les battements sont égaux dans les temps binaires et les temps quaternaires, le battement du bas est double de celui du haut dans les temps ternaires.

Les temps forment les mesures.

Il y a donc trois sortes de mesures : binaires, ternaires, quaternaires. La mesure se compose d'un temps, de deux temps, de trois temps ou de quatre temps.

Les mesures à temps binaires s'indiquent C ou $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$;

Les mesures à temps ternaires, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$;

Les mesures à temps quaternaires, 3, ₵ ou 2.

La valeur de chaque mesure est marquée par les signes employés pour les désigner : C indique la mesure à quatre temps binaires, le ₵ marque la mesure à deux temps quaternaires, les chiffres 3 et 2 indiquent les mesures à trois temps et à deux temps quaternaires; les mesures à temps binaires sont désignées par une fraction dont le chiffre inférieur est 4,

le chiffre supérieur 1, 2, 3, 4 marque que la mesure comprend 1, 2, 3 ou 4 temps; les mesures à temps ternaires se signalent par le chiffre 8 inférieur et 12, 9, 6 ou 3 pour le nombre supérieur, selon qu'elles sont à 4, à 3, à 2 ou à 1 temps.

— C'est très-bien. Mais pourquoi avoir choisi ces chiffres plutôt que d'autres?

— Parce que le chiffre inférieur indique en combien de parties a été divisée la valeur de a, et que le chiffre supérieur indique combien de fois on prend ce nombre de parties pour former la mesure.

— Explique par un exemple.

— $\frac{3}{4}$ marque que la mesure se compose de trois fois la quatrième partie de a. La quatrième partie de a est I, donc $\frac{3}{4}$ est une mesure composée de 3 I.

$\frac{9}{8}$ marque que la mesure se compose de 9 fois la huitième partie de a. Le huitième de a est o, donc $\frac{9}{8}$ est une mesure renfermant 9 o.

Je borne là ce que j'avais à dire des valeurs.

— C'est fort bien, dit la mère en embrassant Paul, tu es vraiment éloquent.

— Je le dois à Claire qui a bien voulu écouter mon résumé et me faire répéter en rectifiant.

— Claire est une bonne sœur, dit M. Baurel, je veux l'embrasser aussi.

Maintenant, passons aux intonations.

— Les sons de la gamme sont au nombre de sept, on les nomme habituellement *do, re, mi, fa, sol, la, si;* ne conservant que les consonnes du commencement, on obtiendra la formule **D R M F S L B**, cette dernière lettre étant substituée à S qui sert déjà pour le *sol.*

A la lecture, on appellera les notes par le chiffre du degré que chacune d'elles occupe dans la gamme, de telle sorte que la tonique ou D sera 1, la médiante M sera 3, la dominante S sera 5, etc. Ainsi :

D	R	M	F	S	L	B
1	2	3	4	5	6	7

Ces lettres seront celles de la gamme du médium, la gamme aiguë s'indiquera par un point placé au-dessus, la gamme grave par un point placé au-dessous.

En unissant les voyelles et les consonnes, on formera des syllabes dont chacune aura l'avantage, en deux ou trois lettres, d'indiquer l'intonation et la valeur. Si le dièze ou le bémol venait altérer le son d'une note, cet accident se marquerait par la lettre z ou la lettre l, le bécarre serait un r.

— Très-bien, je te tiens quitte, et Claire va continuer la suite de nos leçons.

Il est inutile de reprendre la série d'exercices et d'applications auxquels on se livra. Il suffira de dire que Mme Dorval convaincue et M. Baurel triomphant criaient à qui mieux mieux : Bravo !

Et comme un écho on entendit : Bravo ! dans la pièce voisine.

— Maman, il y a là quelqu'un, dit Paul.

— Eh bien ! oui, fit M. Baurel, il y a le vieil ami à moi dont je vous ai parlé, lequel a entendu toute la leçon....

— Et qui vous félicite, professeur et élèves, continua M. Louis en entrant.

Paul rougit de plaisir et d'orgueil; il se sentait réhabilité.

— Je vous fais mon sincère compliment, continua le professeur en titre, vous avez fait de l'étude de la musique la chose du monde la plus facile.

— Et bien amusante ! hasarda Paul.

— En ce cas, mon petit ami, dit M. Louis, nous ne l'abandonnerons pas, cette méthode de votre bon parrain. Ce que j'ai entendu m'a convaincu ; je veux apprendre moi-même, et désormais me servir de la langue des sons pour mes commençants. La transposition me charme singulièrement, et nous aurons là une mine à exploiter.

— Puisque l'examen est terminé, nous allons procéder à la distribution des récompenses.

Classe de demoiselles : Prix unique, Melle Claire Dorval.

Pendant ce temps, Mme Dorval ouvrit le paquet

mystérieux ; c'était d'abord un joli album de romances que M. Baurel donna à la jeune fille.

Classe de garçons : Prix d'honneur, d'application et d'encouragement, M. Paul Dorval.

Ce fut M. Louis qui remit au destinataire un gros livre et un rouleau. Le livre était rempli de ces belles histoires qu'aiment tant les enfants. Le rouleau était plus précieux encore : il se composait d'une trentaine de feuilles où le bon parrain avait écrit sous forme synoptique les tableaux résumés de sa méthode ; il y avait joint des feuilles d'exercices, du papier réglé de diverses façons, un pinceau plat, une boule de noir à délayer pour faire de l'encre, une baguette pour indiquer, enfin les ustensiles nécessaires à une classe.

— Parrain, dit l'enfant la voix tremblante d'émotion, tu me traites en professeur, tu n'en auras pas le démenti. Je vais enseigner la musique à mes cousins, à mes camarades ; tu verras.

— Chère dame, dit M. Baurel à Mme Dorval, nous avons éveillé l'émulation, j'ai gagné ma cause.

ÉPILOGUE.

AU LECTEUR.

Ami lecteur, qui m'avez suivi jusqu'ici, avant de prendre congé de vous et de vous remercier de votre aimable compagnie, permettez-moi quelques mots encore.

Les pages que je vous ai présentées sont purement un spécimen d'une manière d'enseignement telle que me l'ont suggérée la lecture de l'œuvre de M. Danel et les applications que j'en ai vu faire et que j'ai pu tenter moi-même. Ce n'est point un plan absolu, et vous le modifierez, si vous venez à l'appliquer, selon que l'expérience vous aura éclairé, selon aussi les aptitudes de votre élève.

Le professorat est chose délicate, les intelligences sont diverses, elles demandent chacune une direction spéciale, et c'est l'œuvre du maître que de saisir l'exact tempérament.

C'est ainsi que l'ordre de ces leçons n'est pas immuable. L'auteur même de la *Méthode simplifiée* a cru devoir, pour répondre à certaines objections, employer dès la première leçon la portée, simultanément avec l'enseignement de sa méthode même. Pour moi, j'ai pensé à me renfermer dans la langue des sons pure, en y adaptant la monogammie qui peut aussi bien s'employer dans la méthode usuelle.

Ceci me ramène à un point que j'ai dû laisser en arrière, à un systême de transposition sur le piano au moyen de bandes d'un mécanisme fort simple et basé sur la monogammie et cette remarque vingt fois rappelée : L'identité de contexture de toutes les gammes.

En effet, remarquant que dans le fond du clavier les touches blanches et les touches noires comprises dans une seule gamme sont au nombre total de douze, d'égale largeur, rien de plus facile que de tracer sur une bande de carton mince trois gammes, je suppose, dans de pareilles dimensions. En voici une, sauf les largeurs :

Ḅ	**D**		**R**		**M**	**F**		**S**		**L**		**B**	**Ḋ**
7	1		2		3	4		5		6		7	1

Il s'agit de transposer un morceau en un ton déterminé. Supposons l'air : *Ah! vous dirai-je, maman!*

Noté en *ut*, il donne **D D S S L̇ L S F F M M R R D** pour première phrase.

Il est ensuite noté où nous voulons le noter, en *mi*♭, nous savons que la tonique devient le *mi*♭, nous plaçons la bande mobile dans le fond du clavier, le **D** sur la tonique nouvelle *mi*♭, et aussitôt elle nous indique les touches à frapper pour reproduire la phrase ci-dessus dans la nouvelle tonalité. En effet, on voit :

M♭ M♭ B♭ B♭ Ḋ Ḋ B♭ L♭ L♭ S S F F M♭

S'agit-il de la même phrase dans le ton de *mi*, nous avançons la bande d'un demi-ton, de sorte que **D** soit sur **M**, notre nouvelle tonique, et on obtient :

M M B B Ḋ♯ Ḋ♯ B L L S♯ S♯ F♯ F♯ M

Voilà une grosse difficulté, la transposition, mécaniquement résolue sans avoir besoin d'être musicien, pour ainsi dire.

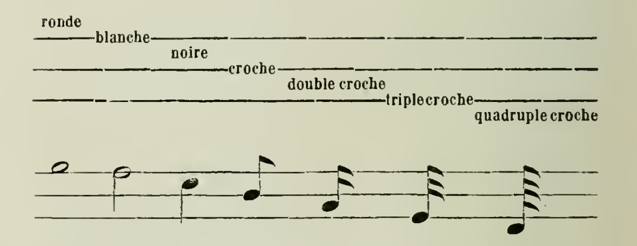
La langue des sons, ne faisant usage que d'éléments connus de tout le monde, présente pour la dictée et pour l'écriture musicale de singulières facilités. En effet, quoi de plus simple, même pour un ignorant en musique, que de dicter des syllabes telles que Da, Re, Mi, il n'est besoin que de savoir lire. Quoi de plus simple aussi que d'écrire ces mêmes syllabes en ligne courante sans avoir besoin de portée!

Mais aux musiciens ordinaires, je dirai encore : Empruntez diverses choses à la langue des sons. En voici une :

Il ne sera ni long ni pénible de vous imaginer, musicien que vous êtes, que *do, re, mi, fa,* etc., peut se remplacer par **D R M F**. Grâce à cela, vous allez former une sténographie musicale.

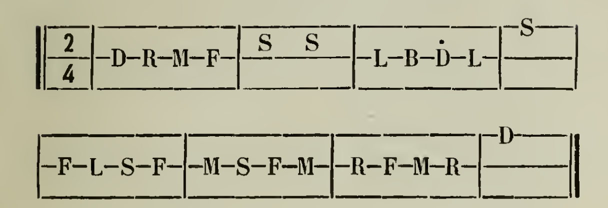
Supposez que vous fassiez usage de portées de trois lignes :

Il est évident que les trois lignes et leurs interlignes, dessus et dessous, vont vous fournir sept positions. Le nombre des diverses valeurs musicales est de sept. Admettons par convention que la valeur la plus forte soit en haut, la plus faible en bas, nous aurons :



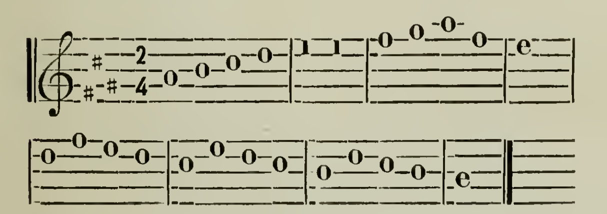
Ce point posé, désignons les intonations par les

lettres abréviatives **D R M F S L B**, et posons ces lettres aux places qui marquent les valeurs.



C'est plus vite fait que d'écrire les notes elles-mêmes. Voulez-vous encore un progrès de rapidité? je ne vous chicanerai pas si vous employez les lettres minuscules, généralement plus courtes à tracer que les majuscules.

Des musiciens, considérant que les boules des noires et des croches, les queues de celles-ci, sont longues à sécher, faisaient usage de la langue des sons dans un emploi mixte, c'est-à-dire qu'ils écrivaient sur la portée de cinq lignes les voyelles indiquant les valeurs, à la place qu'auraient occupée les notes, de la manière suivante :



Ils trouvaient cela plus commode, plus prompt que l'écriture usuelle.

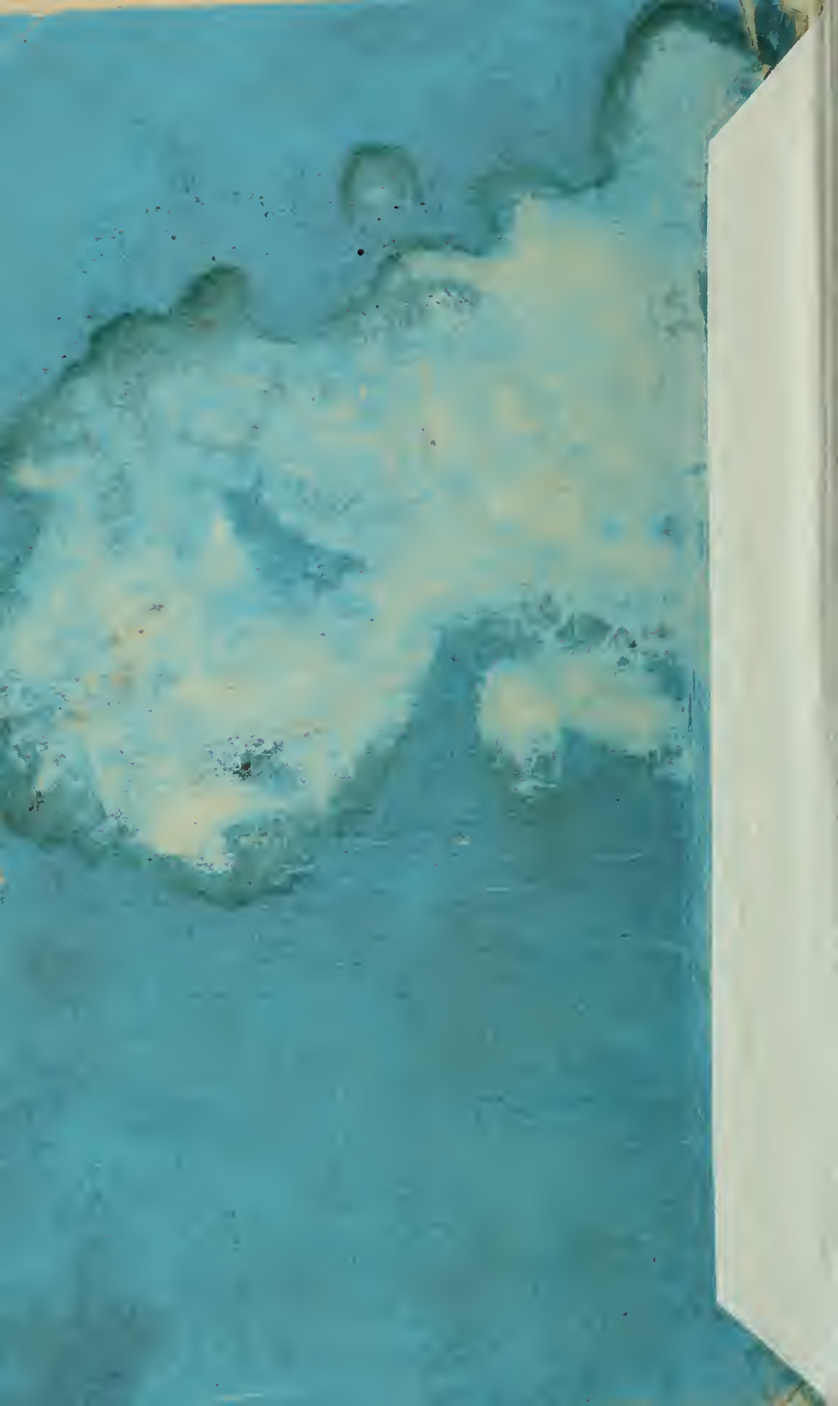
Ce sont là des applications plus ingénieuses qu'utiles, dira-t-on? Je ne veux pas discuter, mais quelque valeur qu'elles aient, elles ne montrent pas moins que la méthode qui nous a occupés peut devenir une mine féconde.

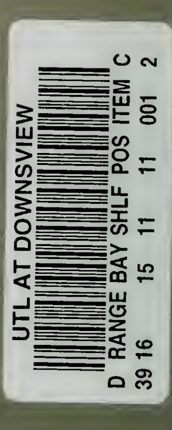
Au surplus, c'est un système d'enseignement attrayant, et à ce point de vue je ne saurais trop en faire l'éloge; rendre la science amusante est le propre des bons esprits, des cœurs animés de sentiments philanthropiques. Il faut remarquer qu'une telle façon d'apprendre met en jeu toutes les ressources de l'intelligence, elle est donc encore louable de ce côté.

Je m'arrête, lecteur, de crainte d'être entraîné; j'ai essayé de vous ouvrir la barrière, à vous d'entrer dans la route.

CH. DE FRANCIOSI.

Lille. Imp. Danel.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 15 11 11 001 2